

مجلة الفكر والفن المعاصر

لقلعة

العدد (١٨١) ديسمبر ١٩٩٧



النظام الإقتصادي العالمي
العمارة والفنون الإسلامية
نجيب محفوظ: ثمن الكتابة

الموقف

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٨١) ديسمبر ١٩٩٧

الثنى فى مصر: جنيهاً

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين

١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠

دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر

٢٨ ديناراً - المغرب ٢٥ درهما - اليمن ١٧٥ ريال - ليبيا ١,٦ دينار -

الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس

٢٥٠ سنتاً - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الهيئة العامة
للكتاب
مصر

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٢,٥ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد.

الاشتراكات من الخارج عن سنة ١٢ عدداً:

● البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

● أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -

١١١٧ كورتيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة وتعبير عن آراء أصحابها

ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات: الهيئة العامة للكتاب - القاهرة -

مكتبة الهيئة العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

نائب رئيس التحرير

عبدالرحمن أبوعوف

مدير التحرير

أحمد طه

المستشار الفنى

حلمى التونى

أمناء التحرير

فتحي عبدالله

السماح عبدالله

أحمد يمانى

سكرتير التحرير

كريم عبد السلام

المخرجان المنفذان

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

القاهرة

العدد ١٨١ - ديسمبر ١٩٩٧

فهرست:

تضاي

العملیات الرئيسية في النظام

الاقتصادى العالمى الجديد محمد عبدالرشيد حوى ٨

المفرد:

العمارة والفنون الإسلامية...

رمزية العمارة في المنظومة الإسلامية فتحى عبدالله ٢٢

الفنون الإسلامية بين الإقضاع

والبورجوازية (دراسة موسيقيّة) تاريخية) محمد إسماعيل ٢٤

مقدمة في العلاقة بين العمارة

العربية والفنون محمد عبدالسلام المرصى ٣٨

المستشرقون وتأريخ العمارة العربية

الإسلامية خليل الماجدى ٥٤

المراجعات

«لجيب محفوظ»، ثمن الكتابة... عبدالرحمن أبو عوف ٧٠

المرأة بين الواقع والمثالية في

ملحمة «الحرافيش»... زيات لسمال ٨٠

كيف صار «الشیطان يعظه» عند

لجيب محفوظ... إبراهيم حلى ٨٦

نصوص

المشتات

«أنا أوهان ولى»، «أوهان ولى كائيك» ترجمة وتقديم: ٩٤

عبدالقاسم عبدالكرام

الرماد

خالد باقر ١٢٢

إدراك زارعة، شرقى فهم

الشعر

شقة واسعة تسكنها الأرواح... أحمد طه ١٣٢

ماذا فعلت بعهدتى؟... محمد عبد إبراهيم ١٣٥

في معرض حلى التوتى الجديد

الخيال الخالص والرموز الموحية

عالم أسطوري مجيب بطلته حوام كمال أبو دوى

الراقصون مصطفى المايدى ١٣٧

أنا محمد السيد سلامة... محمود قرنى ١٣٩

ما عادتش زى زمان... سمير سعدى ١٤٢

خبية لانتين وتلاتين... شحاته للريان ١٤٤

صياغة أخيرة... بهاء عواد ١٤٦

المارة يتمتون عنا كثيرا... مها شهاب الدين ١٤٨

هكذا تكلم كليس... يوسف رفا ١٥٠

القصص

القمم وراء السحاب... محمد مدنى ١٥٢

أصوت صومان... بوسى كنديل ١٥٨

كانن خرافى أزرق مثل برتقالة... مصطفى ذكرى ١٦٤

أمك تحت تعمل كحك... صلاح الدين حوى ١٦٦

دغسل... عبدالكلى فرج ١٧٠

المكشى... إيهاب عبدالحميد ١٧٢

النوازل

سعد الدين وهبه بين الحضور

والغياب... عا ١٧٦

قراءة في كتاب «ألقاق العصر»

لجابر عصفور... شاكى عبدالحميد ١٧٨

شهريات الثقافة العالمية... ماهر شفيق فريد ١٨٦

مازق الناقد العربى على مشارف

القرن الحادى والعشرين... سيد البهرارى ١٩٢

قراءة لإصدارات المهرجان التجريبي

التاسع... إبراهيم الحصى عمان ١٩٥

• اللوحات الداخلية للفنان:

رمزى مصطفى

• التخطيطات المصاحبة للنصوص:

للغناء ميسون صقر

من المحرر الإرهاب ومخطط لضرب مصر

داخلى بين التيارات الأصولية الإسلامية والعلمانية وأسس المجتمع المدنى الغرض الحكم السلفى المطلق الجاهلى، بل الهدف الأبعد والأخطر هو ضرب النظام المصرى الوطنى الذى حقق الاستقرار والتعددية السياسية وحرية الصحافة والرأى والقيود لحد ما وحقق مراحل هامة من الديمقراطية.. وحافظ على دور مصر التاريخى والحضارى كأكبر دولة فى المنطقة وفى قلب وطنها العربى والشرق الأوسط... إن الهدف هو لتحيثها وإخراجها من الصراع العربى الإسرائيلى.

لذلك يجب أن نعيد ترتيب وصياغة أجهزة الإعلام خاصة التلفزيون الذى يواصل نشر الأفلام والمسلسلات الأجنبية خاصة فى القناة الثانية عن العنف وتعجيد النمط الأمريكى فى الحياة والثقافة والفن، كذلك من يراقب المحدثين عن الإسلام قبل نشره التاسعة من القناة الأولى يجد أفكارا وروى شهد عقول الشعب لحكم الأصولى الإسلامى ويكفى أن مجلس البحوث فى الأزهر يرفض وصايقته على العلماء والفكرين والأدباء ويصادر أعمالهم ويحبسهم إلى النيابة، نصر أبو زيد، وحسن حلى والسيد القمنى، ويوسف شاهين ومصادرة أولاد حارتنا لتجيب مطووظ أما التعليم فقد اخترق الفكر السلفى الأصولى المؤسسة التعليمية ومعظم كليات التربية يسيطر عليها الفكر السلفى، وإعمال تنمية الصعيد وإصالح الثقافة والور الحضارى إليه، وتركه فى تخلف والترنح على العاصمة والمدن الكبرى، والأحياء العشوائية والبطالة وأعمال وترك الشباب وعدم توجيههم كل هذا يخدم الإرهاب لذلك يجب أن تسود النظرة الكلية حتى نوقف هذا المخطط لضرب مصر.

جنوب لبنان، وهضبة الجولان، وبناء المستوطنات.

٧ - موقف مصر القومى المسئول من الأزمة المتعلقة بين العراق والولايات المتحدة الأمريكية التى تواصل لإلال وتجويع الشعب العراقى لتستمر مهيمنة على الخليج والشرق الأوسط لتأمين مصالحها فى البترول والأسواق العربية فى حين تساند الفطرسة والهيسمة للتوبة الإسرائيلىة، ونجاح مصر فى تجميع رأى عربى حتى دول الخليج ضد توجيه ضربة عسكرية للعراق وتقسيمة.

٨ - مساندة مصر للشعب الليبي ضد الحصار وبداية إرهابات لدل الأزمة بين مصر والسودان، وبناء محور بين السعودية ومصر وسوريا.

٩ - محاولة التلويى المسيحى الصهيونى فى الكولجوس الأمريكى وإدعائه اضطهاد الأقليات فى مصر وإتهام مدير المخابرات الأمريكية ضد النظام المصرى.

١٠ - استعادة النشاط السياحى وعودة ازدهاره ومحاولة الإصلاح الاقتصادى وتحقيق الاستقرار وتسهيل جذب الاستثمارات الأجنبية والعربية، بجانب قيام مشروعات عملاقة بعبدة المدى أبرزها مشروع توشكا والفتتاح المتحف العالمى لآثار التوبة، وإرس صدقه أن يوم الإثنين الذى وقعت فيه المذبحة فى الأقصر كان وزير السياحة المصرى ولقى بيانا فى السوق الدولية السياحية فى لندن، وكانت مصر ضيفا شرف فى هذه السوق الحيوية كذلك بداية الموسم الشتوى السياحى، ومرتور ٧٥ عاما على أكتشاف مقبرة توت عنخ آمون.

كل هذا الذى ذكرناه عن توقيت المذبحة يوضحنا على يقين أن هناك مخططا خارجيا وداخليا يستهدف هزيمة مصر اقتصاديا والاستقرار فى مصر وتخريب اقتصادها وتاديدها وإشغالها عن معركتها الأساسية الحضارية بينها وبين إسرائيل لأنها تجاوزت الخط الأحمر الأمريكى الصهيونى، لذلك لا يجب أن ننظر إلى الإرهاب كصراع

تشكل منبحة - الدبر البحرى - الدامية الهجبة فى الأقصر وأقبلها بشهرين جريمة المتحف المصرى فى ميدان التحرير والتى سقط ضحايا لها عدد كبير من السياح ضيوف مصر الأجانب والمصريين الأبرياء معا أكبر دليل على سيادة وتقلب النظرة التجزئية الانفصالية لظاهرة استمرار وتساعد الإرهاب المتأسلم الهجى السلفى، بجانب ذلك تثبت وتؤكد فشل الاعتماد الكامل على المعالجة الأمنية كإجراء أوحده معزول عن وظائف كل مؤسسات المجتمع السياسية والاقتصادية والتعليمية والثقافية والإعلامية والمكائنة.

إن جريمة بهذه البشاعة والعنف والتدمير بجثث الضحايا وإتقان التدبير والتفكير وفى وضع التهار وفى موقع حضارى أثرى تراثى ضد السياحة أحد المصادر الرئيسية للاقتصاد المصرى تدل على خلل فى المجتمع المصرى، غير أننا وقبل أن نشير بنظرة كلية شمولية لنؤدى ومظاهر أزمة المجتمع المصرى بمؤسساته وأجهزته الحكومية وأمنية، نتساءل لى نلهم المقصود والهدف البعيد لهذه الجريمة الفظيرة وننوقف عند التوقيت والملازمات الذى اختاره الإرهاب المتأسلم الممول والمخطط من الخارج والمدرج على أيدى أجهزة المخابرات الأمريكية فى أفغانستان.

إن التوقيت وظروف المذبحة تتلخص فى الآتى ١ - تعش وتعدق مفاوضات السلام بسبب تشدد سياسى، البكود والاضامات وفشل سياسة راعى السلام الأوحده الولايات المتحدة الأمريكية بل التحياز الواقع لإسرائيل ومسمود مصر وموقعها القومى المساند والمؤيد لحقوق الفلسطينيين والسوريين واللبنانيين.

٢ - استجابة القيادة السياسية للإجماع الشعبى المصرى والعربى على رفض ومقاطعة مؤتمر الدوحة الاقتصادى رغم الهيمنة الأمريكية لتخرج إسرائيل مستعبدة ومحقلة لهدفها الاندماج فى السوق العربى والشرق أوسطى وإشغال إفريقيا رغم تعطيلها لأسس العملية السلمية واستمرارها فى تهويد القدس واحتلال

خطوة أخرى.. فى

تطور مداركهم وقدرتهم على تذوق الفن والأدب بشكل عام.

وفى هذا العدد تقدم القاهرة فنانا أثرى حياتنا التشكيلية من كافة جوانبها، بالإضافة إلى أنه أحد القلائل من الفنانين التشكيليين الذى يمتلك أسلوبًا خاصًا به، وهو الفنان «حلمى التونى» الذى أعطى - ومازال - للقاهرة طابعها التشكيلى الخاص.

وقد استحدثنا باب «بانوراما» كمحاولة لوضع القاهرة داخل ما يجرى فى الحياة الثقافية المصرية، بحيث تكون طرقًا فى الحوار النقائلى الدائر، وهو دور نعتقد بأهميته القصوى لأية مجلة ثقافية.

وأخيرًا بدأنا هذا العدد اعتماد وجهة النظر المعاصرة للنصوص اللغوية، والتى لم تعد تقتصر على ذلك المفهوم الذى واكب تقعيد وتدوين آثار اللغة العربية فى القرون الهجرية الأولى وهو تقسيمها إلى شعر ونثر ومنهما تتفرع الأنواع الأخرى مثل المقالة والرسالة والمقامة... الخ، فقد أطلقنا على هذا الباب اخاص بالإبداع اللغوى «نصوص» وهو عنوان يخرجنا من تراتبية الفنون التى سادت إبداعنا لقرون طويلة.

تبدأ «القاهرة» بعدها هذا، خطوة أخرى نحو التجديد فكرًا وإبداعًا، من خلال اعتماد معمار جديد للتبويب وعرض محتويات المجلة، حيث تم التخلّص من العناوين المبهمة للأبواب، والتى كانت تخص مشروعًا ثقافيًا وفكريًا نعتقد بأن «القاهرة» قد آن لها أن تتخطاه.

فهناك باب القضايا، وقد خصصناه للدراسات النظرية مؤلفة ومترجمة، بالإضافة إلى الملف الفكرى الذى يقدم للقراء موضوعًا محددًا، نحاول تغطيته عبر وجهات نظر متعددة، وهو ما حدث مع محاور قدمناها للقراء فى الأعداد السابقة، وكما يحدث فى هذا العدد حيث يجد القارئ ملفًا يخص «العمارة الإسلامية» تناوله الباحثون من اتجاهات عدة.

ثم هناك باب المراجعات، الذى أبقينا عليه، لأنه يمثل همزة الوصل بين القراء ونقاد الفكر والأدب، كما نحاول إغناء تجربة الملحق التشكيلى، لأن الفنون التشكيلية تمثل دعامة أساسية لكل نهضة ثقافية شاملة، وغيابها لا يمثل ضررًا لحى هذا الفن ومبديه فقط، بل يمثل لكل المبدعين والقراء عقبة أساسية أمام

تجديد القواعد

هذا العنوان يمكننا من التعامل مع «الكتابة المفتوحة» كنوع أدبي جديد، أو كفن ثامن يمثل محصلة لما سبق من فنون، كما مثل في السينما محصلة للفنون السابقة عليه وإضافة لها.

وقد اختلفت ردود الفعل تجاه تقديم العديد من المبدعين الجدد على صفحات المجلة، مرة بدعوى أن إنتاجهم ينتمي إلى «تصورات» ما بعد حداثة ومجتمعنا يحاول جاهدا الدخول في عصر الحداثة، ومرة بانتمائهم باختراق اخرمات والقيم الأسلوبية المتعارف عليها في الأدب المكتوب والراسخ.

لكننا نرى أن المجتمعات التي كانت مستعمرات سابقة، لا تمثل الحداثة - أو ما بعدها - فلسفة معرفية متكاملة تشمل المجتمع ككل، في هذه المجتمعات تتجلى الحداثة في قطاعات خاصة وهامشية في المنظومات المكونة للمجتمع، وهذه «الحداثات». لا تستطيع خلق نقاط تماس فيما بينها، لعدم قابلية البنى المعرفية السائدة على أداء هذا الدور، لانتفاء النسيج الأساسي للمجتمع إلى عصور تسبق عصور التحديث.

وفي مجتمع إسلامي يتكلم ويفكر بالعربية - كمصر - تصبح الإشكالية أكثر استعصاءً، فبالإضافة إلى هموم التبعية، فهناك منظومة فولاذية ومحكمة من

اخرمات التي تحاصر عمليات التحديث، وتجهض أية إمكانية لانتشار وتواصل الحداثات التي تعيش داخل قطاعات من المجتمع، معزولة وسريّة، وتتركز عادة في شرائح من المؤسسات الأمنية كالجيش والشرطة، ومراكز الأبحاث العلمية، وخارج المؤسسات الرسمية المغلقة يكمن التحديث في شرائح من المؤسسة المعرفية - غير الرسمية - كما هو موجود في الفكر والفن والأدب.

وفي مجتمع تحكمه اخرمات [سياسية - جنسية - دينية - لغوية... الخ] سوف يتجه التجديد بالضرورة إلى شبكة هذه اخرمات، خاصة بعد غياب القضايا «الكلية» نتيجة لتفكك الجهاز الأيديولوجي للدولة الشمولية والذي كان يقوم بإنتاج وإعادة إنتاج مثل هذه القضايا، وتوجه التجديد الإبداعي إلى محاولة اختراق اخرمات واعتبارها هدفاً أساسياً - وليس وحيداً - للإبداع لا يدفعنا إلى تجاهل هذا الكم من الكتابات التي لا تفتقر إلى الطاقة الإبداعية، وإنما يدفعنا إلى نشره ودفعه إلى التفاعل مع مايجري في الساحة الإبداعية، فهذا هو الطريق الوحيد لتأكيد ما ينتمي إلى الإبداع وتحيه ماعداه.

التحرير



فرضاً

A العمليات الرئيسية في النظام الإقتصادي العالمي الجديد، محمد عبد الشميع عيسى.

العمليات الرئيسية فى النظام الإقتصادى العالمى (الجديد) (١٩٩٠-.....)

محمد عبد الشفيق عيسى*

الجزء الأول عملية الرسملة، (Capitalisation)

ق

إن الدول الغربية التى انتصرت فى معركة الحرب الباردة ضد الاقتصاد السوفيتى، تقوم منذ عام ١٩٩٠ بمسعى محموم من أجل رسم صورة العالم بلامح جديدة. وأهم هذه الملامح ما نطلق عليه (رسملة) للعالم غير الرأسمالى. ونقصد بذلك نشر علاقات الإنتاج الرأسمالية أى الملكية الخاصة للرأسمالية فى جميع المناطق الواقعة خارج النظام الرأسمالى المركزى المكون من أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية واليابان.

وتجسد الإشارة هنا إلى أن الملكية الخاصة الرأسمالية هى صورة معينة للملكية الخاصة، والتى تقوم على الفصل بين رأس المال والعمل، بمعنى أن ملاك رأس المال لا يشاركون فى العمل، وإنما العمل موكول إلى طبقة العمال من جهة أولى وإلى الموجهين

* أسس العلاقات الاقتصادية الدولية بم عهد التخطيط القومى - القاهرة.

والمديرين من جهة ثانية. وأهم الأشكال المنظمة والقائمة على الانفصال بين رأس المال والعمل هى شركات المساهمة الكبرى التى توجد بها قاعدة من المساهمين الصغار، بينما يتربع على قمة الشركة قلة من المساهمين الكبار الذين يحتكرون معظم ملكية الأصول ويحتكرون معها أغلب القوة التصويتية اللازمة لعملية الإدارة.

وبذلك تتفرد الملكية الخاصة الرأسمالية عن الملكية الفردية وعن الملكية العائلية وعن الشركات الصغيرة للمنتجين السلميين الصغار من الحرفيين وأصحاب الورش، كما تتفرد بالطبع عن الملكية التعاونية.

فالأمر المهم إذن من وجهة نظر (الرسملة) هو التوسع فى الملكية الرأسمالية، بحيث تكون هى الغالبة على التنظيم الإقتصادى، بالمقارنة مع أشكال الملكية الأخرى وخاصة الملكية العامة (القطاع العام) والملكية التعاونية، بل إنها تعزل - بحكم مراكزها الاحتكارية - إلى تحويل الملكيات الفردية (وبالأحرى نزعتها) لحساب الملكية الرأسمالية.

ولذلك تم الرسملة من خلال تحويل الملكية العامة إلى القطاع الخاص وهذه هى عملية «التخصيصية»، أو ما يسميها البعض «الخصخصة».

أما الجانب الثانى لعملية «الرسملة»، فهو نشر الاعتماد على آليات العرض والطلب أو ما يسمى اقتصاد السوق، مع استبعاد كامل أو شبه كامل لتدخل الدولة من خلال آلية التخطيط سواء منه التخطيط للمركزى أو التخطيط اللامركزى أو التخطيط التأسيرى أو البرمجة الاقتصادية.

ورغم أن (الدولة) فى العالم الرأسمالى المركزى بما فى ذلك الولايات المتحدة الأمريكية تقوم بدور مهم فى الاقتصاد القومى، من خلال ضمان التناقص فى مستوى النمو الإقتصادى بين الأقاليم المختلفة للدولة، وبين القطاعات الاقتصادية المختلفة المكونة لهيكال الإنتاج من زراعة وصناعة وخدمات، وبين القوى الاجتماعية المختلفة بشرائعها المتفاوتة من الدخل القومى... إلخ، نقول ورغم قيام «الدولة»، الرأسمالية المتقدمة فى العالم الصناعى بهذه الوظائف الأساسية وغيرها، إلا أن الدعاية الغربية حينما تقدم «وصفة» التطور

الاقتصادي من خلال صندوق النقد الدولي للبلاد الفقيرة والمدينة فإنها تضع على رأس قائمة الأولويات مسألة إزاحة الدولة بعيدا عن أي دور رئيسي اقتصادي أو اجتماعي، في محاولة لتدرك حلقة مفرقة أمام آليات السوق (الحرية) - وما هي بحرة، إذ تحكم فيها الاحتكارات الخاصة الكبيرة وتجمعات المصالح من كل لون...

لذلك تدعو الدول للرأسمالية ومعهما (الصندوق) إلى ما يسمى «الليبرالية» في السياسات الاقتصادية للدول الفقيرة سواء منها السياسات المحلية للاستثمار والإنتاج والتشغيل أو سياسات العلاقات الاقتصادية والتجارة الخارجية من تصدير واستيراد وعمالة واستثمار أجبي وتحويلات نقدية ومالية، وباختصار فإن المطلوب هو فتح الاقتصاد القومي للبلاد الفقيرة أمام الشركات الأجنبية عابرة الجنسيات للاستثمار بأي كم تشاء وبأية طريقة تشاء وفي أي قطاعات تشاء، ولذلك تعرض على إزالة كافة العواجز والتقيود أمام المستثمرين بين الأجناس إلى أكبر حد ممكن... فن فتح الاقتصاد القومي أيضا أمام السلع والخدمات الأجنبية من خلال الإسراع بإزالة القيود المختلفة المفروضة على الاستيراد، سواء كانت قنودا جمركية أو غير جمركية. على أن الاستيراد هذا ليس استيرادا للسلع فقط ولكن للخدمات وخدمات المعلومات أيضا، بل وبصفة خاصة.

وباختصار فإن فرض «ليبرالية» سياسة الاستثمار والاستيراد والصرف (حرية تحديد أسعار صرف العملات الوطنية وتعويمها «دفعها»...) إن ذلك هو القفلة الرئيسية في سلة السياسات التي يوصي بها خبراء الدول الرأسمالية مثليين في خبراء صندوق النقد الدولي.

وقد استطاعت الولايات المتحدة الأمريكية أن تفرض وجهة نظرها بخصوص فتح اقتصادات العالم غير الرأسمالي أمام صادرات واستثمارات وخدمات العالم الرأسمالي، وذلك من خلال عقد مجموعة الاتفاقيات المعروفة باتفاقيات (أوروجواي) ضمن (الجات) وإنشاء منظمة دولية تسهر على تنفيذها باسم (منظمة التجارة العالمية) لتكون صدرا لصندوق النقد

الدولي والبنك الدولي للتمويل والتنمية من أجل إحكام السيطرة التنظيمية على عملية «رسملة» العالم غير الرأسمالي.

وهناك جانب ثالث لعملية «الرسملة»، وهو إدماج العالم غير الرأسمالي في آليات السوق للرأسمالية العالمية: سوق التجارة السليمة والخضمية، وسوق الاستثمارات المباشرة وغير المباشرة، وسوق المعلومات والتكنولوجيا بوجه خاص (ولكن مع استبعاد حرية تنقل العمالة أو هجرة السكان). وتتلخص هذه الآليات في كلمة واحدة لها «مفعول السحر» في للدعاية الاقتصادية والسياسة الغربية هي كلمة «الحرية»؛ تحرير سياسات التجارة والاستثمارات والعملية والقطاعات، وهذا نتذكر التجارة الحرة؛ أيها الحرية، كم من الجرائم ترتكب باسمك...! واليوم نجد مصداقا لهذه العبارة في عبارة أخرى هي أن الحرية ظاهرها الرحمة وباطنها المذاب. كلمة الحرية، مثلها مثل كلمة «الديمقراطية»، تحمل وعدا لا نهائيا بالتخلص من القيد لتلي تكيل الإنسان، وهذا أمر لا بد أن يلقى الترحيب من الجميع. ولكن ما لشد انتصاع الفورة بين القول والعمل...! فالحرية الاقتصادية تعمل دائما لفصلحة صاحب القوة الأكبر في موازين الواقع. وبعبارة أخرى فإن التحرير الاقتصادي للتجارة والاستثمارات والعملات والمعلومات يميل إلى تركيز المكاسب لدى أصحاب المرفق الأقوى في الأسواق، بينما يميل إلى تقليل المكاسب بل وربما تروايد الخسائر لدى أصحاب الموقع «الأضعف». وما أن البلاد للفقيرة في «الطرف الضعيف» في معادلة الواقع الاقتصادي العالمي، لذلك فهي مرشحة للحصول على أقل قدر من المكاسب بل ومرشحة لتكبد الخسائر أيضا...!

وتفسر ذلك أن «الدول القوية» سوف تحقق أعلى معدل لزيادة الصادرات، وأن معظم الصادرات والواردات المتبادلة سوف تتم في العلاقات بين الدول المتقدمة صناعيا وبعضها البعض وبذلك تظل للبلاد الفقيرة معزولة نسبيا عن حركة النمو في التجارة العالمية. علما بأن البلاد النامية في شرق آسيا سوف تحصل على نصيب متزايد من مكاسب التجارة العالمية نظرا لرقعها على سلم التطور الصناعي والتكنولوجيا.

هذا بعد واحد من التفسير. والبعد الثاني هو أن صادرات الدول الصناعية القوية تكون

أسعارها في العادة أعلى من أسعار صادرات الدول الفقيرة الصناعية والمكونة غالبا من المواد الأولية والطاقة، ويطلق على هذه الظاهرة (تدوير معدلات التبادل الدولي للبلاد الفقيرة).

أما البعد الثالث من التفسير فهو أن الدول الصناعية قد أسمرت في اتفاقات الجات الجديدة على منع استيرادات حركة وصادرات كل من الملكية الفكرية (كبراءات الاختراع) والخدمات المتخصصة (كالاتصالات والطيران) - وتماثل ذلك في ضمان الحركة الحرة للتقنيات الكبرى في مجال بيع حقوق الملكية الفكرية وتسويق الخدمات، دون عراقيل من البلاد المستوردة، وكذا في ضمان تصميم عوائد حقوق الملكية الفكرية والخدمات المتوقعة. ولما كانت الدول الصناعية المتقدمة تهيم هيمه شبه مطلقة على إنتاج التكنولوجيا الصمعية بقوانين وبراءات الاختراع والأسرار الصناعية والبراءات... إلخ، وإنتاج الخدمات المتخصصة، فلذلك تكون المكاسب التجارية الناجمة عن كل من الملكية الفكرية والخدمات مقصورة كليا تقريبا على العالم للرأسمالي الغني.

وسوف تحقق البلاد النامية في شرق آسيا عائدا محدودا من الملكية الفكرية والخدمات. أما البلاد الفقيرة في صوم أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية فهي مجرد مستورد للتكنولوجيا، والمعلومات والخدمات، ومن ثم فهي الطرف الذي يتحمل سداد «ماتورة» التجارة العالمية للأغنياء. فهذه هي آليات للرسملة على صعيد العلاقات الاقتصادية الدولية التي أسسها الجانب الثالث من عملية الرسملة.

وسبق أن تناولنا الجانبين الأول والثاني والذين يتشكلان بالاقتصاد الأعلى (الاقتصاد السوقي).

ولاستكمال موضوع الرسملة نشير إلى نقطتين تتعلقان بقاعدتها وأداتها.

فأما القاعدة Base فهي صيغة «تقسيم» للعمل الدولي للرأسمالي، أي تلك الصيغة التي يتم بمقتضاها توزيع الأنشطة الاقتصادية بين المجموعات الدولية المختلفة في إطار سيادة (النظام الاقتصادي العالمي

للتدويل»، أما من حيث موضوع التدويل فقد انتقل بدوره من حيز ثنائية الصناعة والزراعة حتى التسديديات، إلى ثنائية الصناعة المتقدمة والصناعة الأقل تقدماً في السبعينيات والثمانينات، وأخيراً إلى ثنائية الإنتاج السلي مقابل الخدمات والمعلومات في التسعينات وما بعدها.

ولابد من التأكيد في نهاية استعراضنا لمرئوض الرسملة إلى أن تدويل الإنتاج بالشركات عابرة للجنسيات ليس سوى «أداة» لتحقيق الرسملة، حيث تظل هذه الأخيرة هي بؤرة التركيز ومناطق الاهتمام في تحليل العلاقات الدولية في الآونة الزائدة والمرتفعة.

ولكن ماذا بعد عملية الرسملة ؟

وفي صفحة أخرى: ما هي المعالم الأخرى للبيئة الدولية المحيطة بالوطن العربي في المرحلة الزائدة وما يتلوها هي الأفق القريب؟ وهنا نشير إلى عمليتين أخريين هما: للفريضة (أو ما قد يترجم بالشرير) Westernization والأمركة Americanization. وتجدد الإشارة إلى أن كلا من الرسملة والفريضة «تفعلها» Opera حقيقتهما محاولات يجري «تفعلها» State functionalization إذن لا تمثل حالة State ولكنها بالأحرى عملية ديناميكية مستمرة: process ويبان ذلك أن كلا منها لا يمثل معطى من معطيات الواقع لمرة واحدة وكفى ولكنه يمثل وجهة من وجهه الحركة الدائرية بين التمازلة والتغريب والتجريب ومعاودة النظر، في سياق صيرورة «مشروع» لم تكتمل ملامحه القاطمة والثلاثية بعد، ولكنه في طور التشكل، أو في مرحلة للتكوين إن شئت.

الجزء الثاني

«عملية الفريضة»

ولابد بالتعريف. فما دلالة المصطلح؟ أي للفريضة westernization؟ إن دلالة المصطلح يطورها تناقض أصول بين جانبيين في «الفريضة» كمقولة يجردها الفكر على صعيد التحليل وليس كحيز جغرافي:

فأما الجانب الأول فهو أن الغرب (معتلا في أوروبا وأوروبا الغربية طوال العصر

للرأسمالية) وهو النظام الذي تصول من ممارسة الهيمنة النسبية (في مرحلة الطغيبية الثلاثية ١٩٤٥ - ١٩٩٠) إلى ممارسة الهيمنة شبه المطلقة (بعد ١٩٩٠) وقد حدثت تصولات عديدة في أشكال ومضامين الصيغة المذكورة عبر حقب متعاقبة، سوف نشير إليها فيما بعد، ولكن المهم بعض النظر عن التغير ومظاهره هو «النهاية» الأساسى للتمثل في طابع «عدم التكافؤ» المتأصل فيطابع «عدم التكافؤ» المتأصل بنية الصيغة الرأسمالية لتقسيم العمل الدولي. ويقعنى عدم التكافؤ في هيكل علاقات الإنتاج الدولية الرأسمالية، حيث تفتص الدول الرأسمالية المتقدمة (أو الثلاث: الولايات المتحدة وأوروبا الغربية واليابان) أو تخصص في الأنشطة الأكثر تطوراً من الناحية للتكنولوجية، بينما تخصص المجموعات الأخرى في العالم بالأنشطة الأدنى تطوراً، على اختلاف فرعى بين هذه المجموعات نفسها في مستوى وطبيعة هذه الأنشطة.

وعلى هذه القاعدة من «تقسيم العمل» Labour Division of Labour يهض البداء المتكامل لتفتقات عوامل الإنتاج في رؤوس الأموال والموارد والمصالة... أي البداء المتكامل للسوق الرأسمالية العالمية.

هذا عن قاعدة الرسملة. فماذا عن أداتها؟

تتمثل هذه الأداة في الشركات عابرة الجنسيات Transnationals سواء منها الشركات الكبيرة أو المتوسطة أو الصغيرة، وهي الفاعل الرئيسى فيما يتعلق بالحركة المصممة تدويل «الإنتاج».

وقد مر تدويل الإنتاج بمراحل عديدة، عبر الانتقال مما يسمى «التكامل البسيط» إلى «التكامل المعقد» هذا من ناحية «آلية

العديد وتضاف إليها الولايات المتحدة الأمريكية في القرن العشرين) هو موطن حضارة العنصرية العالمية المعاصرة وهي حضارة قادت انتعاشها قوة اجتماعية معينة هي الطبقة البورجوازية التي بزغت من رحم الإقطاع واثارت عليه عبر تكوين الرأسمال، وعالمية التجارة فالصناعة. وإذا ذكرت البورجوازية كطبقة اجتماعية فقد ذكرت معها الرأسمالية كنظام (اقتصادي).

اجتماعى)، والليبرالية كنوع من تنوعات النظام السياسى البورجوازى إلى جوار تنوعات أخرى أبرزها الاتجاه المحافظ غير الليبرالى، والاتجاه الشمولى أو التوتاليتارى المتمثل مثيلاً حاسفياً في الفاشية. عدا عن تمثيل العنصرية الغربية في النظام الاقتصادى - الاجتماعى - السياسى القائم على الصناعة والبورجوازية (مملكة رأس المال) والليبرالية، فقد تمثلت في نجاح النظام: أي الحياة المادية والروحانية. فأما الحياة المادية فمعادها التطور العلمى - التكنولوجى المتواصل، وأما الحياة الروحانية فمعادها النزعة العقلانية السببية كإنهاء عام، وقد ارتبطت العقلانية بالعلم. وأدى هذا الارتباط إلى تهيموى نسبى للذين فى ساحة المعاملات، ولكنه قد مهد لانتعاش كبير فى الآداب والفنون قديمها وجديدها، خاصة الموسيقى والصنر المتحررة.

وأما الجانب الثانى للتناقض فى مقولة «الفريضة» فهو أن الغرب ذاته، البورجوازى أو للرأسمالى، قد اصعد فى تطوره الاقتصادى - الاجتماعى - السياسى بالحدود أو القيود التى تفرضها الطبوعية الطغيبية الرأسمالية ذاتها كنظام قائم على مصداقة الفاض الاقتصادى من تلقى العاملة من أجل تعظيم العوائد والأرباح الرأسمالية. وأدى ذلك إلى صين العلاقات المحلية والدولية بصيغة الطغيبية العنصرية، والأناثية القومية... وقد تمثلت الأناثية القومية الغربية على الصعيد العالمى فى النزعة الأوربية المتمركزة حول الذات Euro Centrim (النزعة الحضارية بتجديد أدق).

وتجسدت هذه النزعة عبر مرحلة تاريخية طويلة، وأكثر من ثلاثة قرون تقريباً انتهت بنهاية الحرب العالمية الثانية عصراً، مارست خلالها الدول الأوربية سياسات استعمارية متنوعة إزاء العالمين

القديم والجديد (وراء البحار) - وبذلك هي المرحلة التي يمكن أن نطلق عليها وصفاً تقريبياً عاماً هو الاستعمار القديم. وعبر الأشكال والصيغ المختلفة والمتعاقبة لهذا الاستعمار في كل من القارات الثلاث آسيا وأفريقيا وأمريكا (اللاتينية بالذات) جرت سياسات الاستغلال الأوربي للموارد الطبيعية والبشرية للبلدان غير الأوربية وذلك باستخدام آليات (العنف الاستعماري) في عهد الرأسمالية التجارية في القرن الثامن عشر ثم (العنف العظيم) في عهد الرأسمالية الصناعية والمالية في القرنين التاسع عشر والعشرين - ذلك على قاعدة من تقسيم العمل غير المتكافئ (زراعة وغابات ومناجم في طرف، مقابل الصناعة في الطرف الآخر) والتهام بالتبادل التجاري غير المتكافئ وغير العادل بالضرورة. وأما بعد الحرب العالمية الثانية فقد قامت مرحلة جديدة تماماً صُوِّرت بحصول مستعمرات إفريقيا وآسيا على استقلالها (منافرة في ذلك عن بلدان أمريكا اللاتينية بحدود قرن ونصف) وبالتالي مركز القيادة الرأسمالية الغربية من أوربا إلى أمريكا الشمالية، وانتقال الاستعمار منها من ممارسة سياسات الاحتلال والإلحاق والضم على أوسع نطاق إلى ممارسة السيطرة/ التبعية الاقتصادية في المقام الأول.

وفي المرحلة الجديدة كانت أبرز سمات المركزية الأوربية هي محاولة فرض النمط الغربي للنظام الاقتصادي - الاجتماعي - السياسي على العالم غير الغربي، ولكن في صورة مقبولة، فمن أجل خدمة رأسمالية الغرب وصداسته وتطوره التكنولوجي وديمقراطيته البرجوازية وعقائبه وعلومه ومبادئه الدينية، ومن أجل تلك استلزم الأمر إقامة نظم أخرى قائمة على رأسها: أي غير قابلة للتطور الرأسمالي الحقيقي، ولا للتطور الصناعي والتكنولوجي الطليق، ولا للحريات والديمقراطية والليبرالية كما تحدثت بقردها الهيكلية في الغرب نفسه، ولا للسلطانية والعمودية الغربية.. ولكن إقامة النظم «مقنونة» الغربية، أي مقنونة الرأسمالية والديمقراطية والحقائقية والصناعية والتكنولوجية، كإن يقتضى نشر إيديولوجية مراوغة تبرر تقييد الغرب بمطابقة الغرب نفسها، وبجارية أخرى فقد جرى نشر التطور غير الرأسمالي تحت

أواء الدعاية الرأسمالية، ونشر الاستبداد باسم الديمقراطية والليبرالية، والترويج للخرافة باسم الأصالة، وتهويل الصناعة والعلم والتكنولوجيا باسم الانتقال المتدرج من التخلف إلى التنمية.

أما الرسالة التي انتهجها الغرب لإقامة مقنونة الرأسمالية والديمقراطية والحقائقية والعلم خارج الغرب فهو استغلال القوة بالضمي الواسع، والمتخلفة بالعنصرية الضريحة حيناً أو الضمنية حيناً آخر، سواء كانت هذه القوة عسكرية محضة أو اقتصادية وسياسية مقننة. ولقد كان هذا الاستخدام متحققاً على الدوام من خلال أدنى الاستثمار والغرب.

وقد تطور الاستعمار من الاستعمار القديم إلى الجديد، وانتقلت العروب من الإطار القاري إلى عروب عالمية، ولكن الاستعمار والحرب استمررا يخلان أهم آليات للغرب لفرض ضمروجه، المقنونة الخاص خارج الغرب لخدمة تقدمه المركزي المعكم بالطبقية الضمنية والأدائية التوقعية.

وهكذا استحق الغرب عن جدارة نعمته بالغرب الرأسمالي، واستجفت عروبه وصف العروب الغربية العنصرية.

وبن التحليل السابق كله دلالة «الغرب» ليلقى الأضواء على مصطلح «الغربية» في الواقع الدولي الراهن لتلالم المختلف والنامي، العالم غير الغربي غير الرأسمالي، في التصميئات وأفق القرن الحادي والعشرين وغداة التطور المتجانب لعمود ما بعد الحرب العالمية الثانية.

فما أهم أصدمة الغربية الزاهية (أو لتفريب الزاهن إن شئت)؟ وقبل ذلك: ما أساسها الاجتماعي؟

الأساس الاجتماعي للتفريب:

إن الأساس الاجتماعي لعملية التفريب هو أساس معقد Complex يتكون من مركب طبقي ونخبوي وهرمي معين في البلاد المختلفة والنامية. ويتكون هذا المركب من عدة طبقات، لكل منها مستواها «التفريبي» الخاص. فأساس الطبقات الأعلى فيتمثل في للفتات الطبقة ذات الحسوب الأعلى من النخب والمرتبطة ارتباطاً عضوياً بالدول الرأسمالية المركزية. وتتوزع هذه الفئات في

مختلف البلدان المختلفة والنامية، إذ يقرم بعضها على تلك الأصول الإنتاجية للزراعية (الأرض.. الخ)، وبعضها الآخر على تلك رؤوس الأموال الصناعية في الصناعة أو التجارة - كما يعمل البعض في قطاعات غير منضجة أو أنشطة ذات طابع ربحي.

أما النطاق الثاني من المركب الطبقي فيتشكل من الطبقة ذات الموقع المتوسط على سلم النخب بدرجاتها المختلفة وأماياها المتفرعة، من فئات تقوم على ملكية ذات طابع متوسط لأصول الرأسمالية، وفئات تقوم على العمل الذهني بدرجة متعددة (المشتغلين).. ويطلق على التروام النخب للطبقية المتوسطة في كتابات متعددة مصطلح (البرجوازية الصغيرة) وخاصة من الذين يروى والدنيا تلك للطبقية.

وأخيراً فإن النطاق الثالث يتشكل من القوى الاجتماعية ذات الحسوب الأدنى من النخب، وتتوزع هي أيضاً ما بين قسوى عريضة قائمة على الملكيات المحدودة للأرض الزراعية والسيارات العقارية والأصول الإنتاجية الحرفية، وقوى عريضة أخرى تقوم على بذل قوة العمل المعنوي (ربما الذهني) في الزراعة أو الصناعة والخدمات.

ويطائر هذه الطبقات الاجتماعية المحددة على أسس اقتصادية، هيكل نخبوي يتحدد على أساس اجتماعي - ثقافي، بحيث تنطبق تلك الجماعات ذات المركزية الفعلية في مبادئ الاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة والتي تستند كركيها هذه على رؤى فكرية متفارقة للظن من العمق والوضوح. ولا توجد في المجتمع نخبة واحدة ولكن عدة نخب في وقت واحد، تمثل كل منها رؤية متطابقة مع مستوى معين في الهيكل الطبقي. وبعض هذه النخب يمتنع بالقوة التي تشكل من السيطرة على مقادير المجتمع في لحظة معينة فيكون نخبة سائدة dominating elite والبعض الآخر يخضع لسيطرة النخبة أو النخب الأولى ويسعى إلى الحلول محلها برؤية مختلفة فيكون نخبة مسودة dominated elite.

وانطلاقاً من الهيكل الطبقي والهيكل النخبوي تتحدد صورة الهيكل الحركي للحياة

جهة أولى - ومع الجراح الذي حققته الشركات الدولية عابرة الجنسيات في مد مظلة إنتاجها المدول الى كافة أرجاء العالم... من جهة ثانية.

أعمدة التفريغ

اتضح لنا مما سبق أن التفريغ ليس محض تأثير خارجي بفعل مصالح قوى الرأسمالية المركزية ذات السياسات الاستعمارية وأن له أساساً اجتماعياً محلياً ممثلاً في الهيكل الطبقي والتخوي وتكوين الوعي والنظم (الإيديولوجيا والممارسة)، وبمباراة أخرى فإن التفريغ يمثل لقاء في الوعي - والمصالح إلى حد كبير - بين الأطراف الدولية والمحلية ضمن موقف معين ذي بعد دولي وداخلي مركب.

إن النظام الاقتصادي - الاجتماعي - السياسي القائم في أي مجتمع إذن من مجتمعات البلاد المختلفة والتنمية هو الذي يدولي تنفيذ (لتوجهات الغربية) بالأصالة عن نفسه وبالوكالة - ولو غير مباشرة - عن الغرب نفسه.. فالنظير في هذه الحالة لا يتم كله بدفع خارجي، وإنما بانفطاح ذاتي محلي إلى حد كبير. إن المحرك الذي تلقى وقوده لإدارة عملية الاحتراق الداخلي أصبح يسير بقرعة الاقتصاد الذاتي، ولكن مع تلقى الرقود الخارجي بالنظام أو على فترات متقطعة. وتتمثل أعمدة التفريغ بطابعه المزجج (تفريغ تلقائي ومدفوع من الخارج في الوقت نفسه) في النقاط التالية:

أولاً: التحديث Modernization

ويقصد بالتحديث إجراء تغييرات في الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بوعي من اعتبار ضغط الحضارة الغربية (تعدنية) نموذجاً يقتدى به (كمثال أعلى، ودين إعطاء الاعتبار اللازم لمقتضيات التطور الاجتماعي الذاتي للمجتمع المعنى انطلاقاً من ظروفه الخاصة (الماضى - الحاضر - الإرت المضاري) ومن أهدافه الخاصة أيضاً والمحددة باحتياجاته للاداءة من مشكلاته المعينة. ويقضي للتحديث إذن محاكاة إذن محاكاة أنماط الحياة الغربية الحديثة في المجالات المجتمعية المختلفة وهي:

- المجال الاقتصادي: بالسعي إلى اقتباس التكنولوجيا الحديثة بغض النظر عن مدى (ملائمتها) للمجتمع.

- المجال الاجتماعي: باقتباس القيمية المشتقة من النموذج الحضاري الرأسمالي الغربي، رغم ما يعترضها من تناقض وضغط، بما في ذلك من القيم المحددة للمزجج من رموز التقدم والذرة والمكانة، والموقف من المرأة، وأنماط السلوك على مستويات العائلة والزمرة وزمالة العمل... إلخ.

- المجال السياسي: بالتأبع (الوصفة) - الصمغة بالديموقراطية، والاستمارة من الدصري - وإن شئت: الدعاية - الليبرالية.

- المجال الثقافي: باقتباس موجبات التفكير والاداعي، الأدبي والفني، على تفاريتها، دروا فخص نقدى ونظر (إيديا، في محتجتها.

.. ويشكل التحديث (العماء) الرئيسي للتوجه التفريغي في المجتمعات المختلفة والنامية، وماعده يمكن اعتباره بمثابة توجهات «مشفقة».

ثانياً: النموذج الدولي (القومية):

إن التطور السياسي الغربي قد شهد لفته نوعية في العصر الحديث لاسيما في القرنين الأخيرين، من خلال نظره (الدولة) ككيان سياسي جديد يشكل سمة العصر من الناحية السياسية، وأهم خصائصها (في أوروبا الغربية بالذات) ما يلي:

١ - الدولة القومية (Nation - state) أو الدولة - الأمة، حيث تطابق حدود الدولة مع حدود الأمة ككيان مجتمعي قومي يملك قاعدة اقتصادية واجتماعية مواكبة لمقتضيات التطور، وخاصة من حيث امتلاكه إقليم معين يشكل «وصاء» لمعطيات الموارد Factor endowments اللازمة لتطور المجتمع الارتقائي.

٢ - الدولة «المعاصرة» institutionalized القائمة على بؤان متكامل من التنظيمات القانونية وجماعات المصالح والأحزاب السياسية، وعلى هيكل متين للحكومة ممثل في (البرورقراطية) كمنظمة للإدارة العامة موجبة بقواعد موضوعية نسبياً للعمل (أو «عقلانية» بتجريب ماكن (فريز).

٣ - إن الشرعية السياسية تستند إلى ضغط خاص للملاقة بين الدولة والسلطة مستمد من توحيد الشعب حول سلطة البرجوازية من

السياسية والثقافية، أي بتشكيل المسرح السياسي بفواء الحاكمة والمعارضة والمقاومة والمعتزلة، وكذا بتشكيل ساحة الحياة الثقافية (مساحة الوعي) برؤاها الإيديولوجية المتعارضة. فكان الطبقة ومن بعدها النخبة تقدم مدخلات inputs للنشاط السياسي والثقافي في أي مجتمع، ومن ثم العمل... وإن شئت قل الأيديولوجيات وأنماط الممارسة السياسية. وإذا كان من المفهوم أن ينتشر الاتجاه التفريغي في صفوف الطبقات «الطبقي، الأول نظراً للترابط العضوي بين الفئات المحظوظة داخلياً وبين أركان الرأسمالية الدولية الصاعدة على الصعيد العالمي (وإن كان من المهم أن نلاحظ أن اتجاه «المماثلة» مع الغرب على صعيد بناء الهياكل الإنتاجية وتصميم هياكل الاستهلاك وأنماط الحياة البرمجية قد امتد أيضاً إلى الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية «غير الرأسمالية» في «العالم الثالث» في الستينات والسبعينات والتي ارتبطت بملاقات خاصة مع الاتحاد السوفيتي) - إذا كان هذا مفهوماً وبدرجة عالية نسبياً من الوضوح، فإن من الأمور اللافتة للانتباه للنشاز موجبات التفريغ لثقل الطبقات المتوسطة الصاعدة بطموحها التفريغ إلى ورثة أدوار الطبقات العليا اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً وثقافياً، بل وانتشار موجبات التفريغ أيضاً إلى القوى الاجتماعية ذات الموقع الأدنى على سلم الدخل بما في ذلك العمال الزراعيين والصناعيين والعرفيين الصغار.

وبعبارة أخرى فإن التفريغ قد ألقب بأظفاره في المجتمع المتخلف والنامي ككل، وأن هذه الظاهرة قد افشت عمقاً وبرزت في العقدين الأخيرين مع لتقدم الذي أحدثته تكنولوجيا الاتصال على البعد (من خلال الأقمار الصناعية والتكابل الضوئية) - من

خلال «تجميع» اللزاعات الطبقيّة، وتحويل مؤسسة السلطة من الوجهة الظاهرية إلى ساحة العمل السياسي خارجة عن مسرح الصراع الطبقي. وأهم الأليات المستخدمة لوظيفة التوحيد والتجميع المذكورتين هو لجم النظام السياسي في إجراء الفصل بين عمليتي السيطرة والحكم. فأما السيطرة فهي مكنونة للبورجوازية السائدة لردوس الأموال ومناخ المعرفة الطمينة والتطوير التكنولوجي. وأما وظيفة الحكم فيئذب إليها - بدفع ولو غير مباشر - من الطبقة الاجتماعية المسيطرة فئات عديدة حتى من خارج الطبقة المسيطرة ذاتها، أي من تلك الجماعات التي أطلق عليها درايت ميلز، وصف (نخبة القوة) Power Elite. وتكون أساساً (وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية) من خليط من أرباب الأعمال وجنرالات المؤسسة العسكرية والسياسيين المعترفين.

وقد كشف النموذج الغربي للممارسة السياسية على هذا النحو في إطار الدولة الرأسمالية المتقدمة صنبواً للعلاقة بين المواطن والسلطة (أي بين المحكومين الآخرين في معادلة الدولة الغربية وفق الفقه القانوني والسياسي السائد بعد عصر الإقليم وماما الشعب والحكومة) مما كشف أيضاً قدر عالٍ من الاستقرار السياسي وبالتالي الضوابط التطور السياسي للدولة ولو باتجاه المد من سيادتها لصالح هيئات فرق قيمة supra-national (كما في حالة الاتحاد الأوروبي).

... وقد سعت المجتمعات المختلفة والنامية إلى اقتباس أنموذج الدولة الغربية الحديث - في تربة مختلفة بظهور مواثيق بالضرورة - فنتج عن ذلك ما يلي:

١ - إقامة دول «غير قومية»: أي دول لا تتطابق حدودها مع حدود (الأمم)

- هذا إن وجدت أم، وفي حالة عدم وجود الأمة فقد وجدت دول (اعتباطية). وتتمثل الحالة الأولى في الوطن العربي مثلاً حيث قامت دول كثيرة تعبر عن حالة التجزئة السياسية لأمة واحدة، وأخذت تحاول جاهدة بناء أساس لمشروعيتها في مواجهة (شرعية) - الأمة، وتتمثل الحالة الثانية في إفريقيا جنوب الصحراء مثلاً حيث قامت دول كثيرة أيضاً، ولكن اعتباطاً وعلى غير

أساس اللهم إلا حدود التوزيعات الاستعمارية السابقة لمناطق النفوذ في القارة.

٢ - دولة بدون مؤسسات حقيقية. لقد وجدت مؤسسات «ظاهرة» نعم، ولكنها بدون روح أي بدون حياة فهي مؤسسات غير حقيقية. وبدون ذلك من تدخل العوامل الدولية والداخلية كما أشرنا والتي أدت إلى (إزديك) و (تطعيم) مسورة للطور التلقائي الارتقائي المفترض سعياً إلى استعجال (التمثال) مع الغرب - والذي يحقق مصالح مشتركة للغرب والطبقات السائدة.. وكانت لتوجه هذا التسيء المشترك الدور، دون تهيئة الظروف لأقامة هيكل اقتصادي واجتماعي متكامل قابل للتطور ذاتياً، بينما برزت (مؤسسة واحدة) تملك مصادر القوة التي تمكنها من تحديد اتجاه التطور وهي مؤسسة تقف ولو ظاهرياً خارج (المجتمع) وغير محبوبة بالضرورة عن ضرورات بناء الهيكل المشار إليه. وهذه المؤسسة هي (مؤسسة ممارسة العنف) أي أجهزة القمع في تشكيلة السلطة على مستوى الأمن الداخلي والخارجي.

وقد خدعت مؤسسة العنف أو القمع هي المحرك من وراء ستمار للمؤسسات (الظاهرية) التي أقيمت كبدول للتطبيقات الاجتماعية السياسية الحقيقية.

٣ - الاستبداد «المقدم» وتقصيد بذلك أن الدولة في المجتمع المتخلف، كدولة غير قومية، ودولة غير مؤسسة، دولة تمسودها مؤسسة العنف في المقام الأول، لم تتجج في صنبو العلاقة بين (الشعب) و (السلطة) ولو على السبق للغربي أو الرأسمالي: تسق مشاركة المواطنين - كأفراد محزوبين مجردين من الوعي الحقيقي - نعم - في سلطة البورجوازية. أي السبق الذي يفتت الكيانات الطبقيّة للمجتمع على الصعود السياسي لتزييف وهي للنخبة والجمهور بالمواجهة الطبقيّة بين كيانات هي أصلاً (غير مختلفة) موضوعياً.

ونتيجة لذلك، مارست الفئات الطبقيّة السائدة في البلاد المختلفة، سلطة الدولة بأليات استبدادية في الواقع رغم إقامة مؤسسات في الظاهر.

ثالثاً: السياسة التمثيلية، أو «التمثيلية» باختصار Repr-sentativeness

وتقصيد بذلك نموذج للممارسة السياسية القائمة على استحداث المشاركة السياسية للأفراد في سلطة الطبقة الحاكمة بواسطة (ممثلين) يتم انتخابهم لمناه الوظائف التمثيلية الرئيسية (رئيس الدولة على فمها) والوظائف التشريعية، بل وبعض مفردات الوظيفة القضائية.

وللساسة التمثيلية على هذا النحو نواص كخيرة تشهد عليها تجربة أوروبا وأمريكا الشمالية وهي نواص ناتجة من ممارسة الحكم بالوكالة، وتغيب الطرف (السلوك) عن السلطة الحقيقية، مقابل تصويب (المركز) إليه، والذي يعمل في الغالب كوكيل حقيقي عن البورجوازية المسيطرة وليس عن «الشعب» الفاضح اقتصادياً وسياسياً وقائياً - بصفة نسبية بطبيعة الحال.

وإذا كانت النواص قائمة في عكر دار التجريد الغربية، فهي أكنى وأشد وضوحاً (فاضحاً) في الصغارب السياسية للبلدان المختلفة والنامية. فقد استحالت سياسة «التمثيل» Representation إلى (لعبة) الاختراعات التي أصبحت علماً على شروح ظواهر الفساد السياسي والإرديف الروحي على أوسع نطاق.

رابعاً: النزعة الاقتصادية الفالصة (أو «الاقتصادية» Economism):

وتقصيد بذلك اقتباس الترجمة (المضاري) الغربي في إعطاء الأولوية للنمو والتقدم الاقتصادي على العدل الاجتماعي والذراء الروحي والفتح الصوي للإنسان - كائن متكامل. وأدى ذلك، في حالة الفيلدان المتطفلة التي ما هو أسوأ مما يحدث في العالم الصناعي الرأسمالي الغربي، فقد انقلبت النزعة الاقتصادية من تركيز على الإنتاج والاستهلاك كمحض متفجرين اقتصاديين إلى التركيز على الاستهلاك بصفة أساسية ويقطع النظر عن الإنتاج أي توسيع قاعدة الثروة والدخل ذاتياً. وكانت النتيجة هي انتشار (الأنظمة ذات الطبيعة الربية) لكسب الدخل الشخصي كبدول للأنشطة للندجة.

المستع، واستحوالت عمليات الاقتراع للتصلي إلى تفويض بالسلطة لغزو مطلق، واستحال الاقتصاد إلى تسمية مشوهة في أحسن الأحوال، وانتقلت المدن إلى (مجمعات البؤس). وقبل هذا كله أنت عمليات التحديث لشوه التكنولوجيا ولتقميع التقييمية إلى أبنية مشوهة في هذه وثائق. ولذلك كله يمكن أن يسمى التحديث على النمط الغربي بالعمودج الغربي المقرب..!

الجزء الثالث: العملية الثالثة: الأمريكية، Americanization

مفهوم الأمركة:

بعد أن تناولنا عمليتي الرملة والغربة نتناول عملية الأمركة. ويقصد بها (تلك المعالجة التي تقوم بها الولايات المتحدة الأمريكية لإعادة تشكيل المجتمع العالمي، world community بما يتوافق مع المتطلبات للرئيسيين لسياسات الدول الرأسمالية، أي: الأثنية للقومية خارجياً، والطبقة المضيقه داخلياً، وما يتوافق مع المصلحة والرغبة الخاصة للنظام الاقتصادي. الاجتماعي السياسي الأمريكي في المرحلة الزائلة وخاصة بعد 1990).

ويتضح من متعدد مفهوم الأمركة على هذا النحو ثلاث نقاط:

١ - أن إعادة التشكيل تنصب على المجتمع العالمي ككل وليس على النظام الدولي أو الصالسي بالذات، وهذا يعنى أن الجهد الأمريكي في هذا السبيل يتسم بطابع الاختراق النشط لجبهات التعامل الإنساني على المستوى للعالمى من اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية وروحية، وعلى جميع المستويات: مستوى الدولة والمستويات فوق - sub-national أى التشكيلات القومية الاجتماعية في أطرها المختلفة (أقاليم فرعية - أقاليم - عائلات .. إلخ). وكذلك فإن الاختراق يشعل المجالات المتعددة للنشاط الإنساني سواء المجال الرسمى من خلال هيئات الدولة، أو مجال العمل من خلال الهيئات غير الدولة non-state.

وأخيراً فإن الاختراق لا يقف عند حدود التعامل مع الأنشطة المستبعدة للعلاقات بين

خامساً التمددين Urbanization:

وهذه آخر ظواهر التفريغ والتحديث. وقد أخذت في التحجرة الغربية صورة (إلمة (مدن) حديثة مزودة بالمرافق المعمارية والاجتماعية اللازمة لسياً للمو سكان المدن. في إطار المعادلة الاجتماعية القائمة.

.. وكما اقتبست البلاد المختلفة والنامية نموذج (المدنية) الغربى (بمقطع النظر عن تراث المدينة في الحضارات الشرقية وخاصة الحضارة الإسلامية بما فيها الحضارة العربية الإسلامية)، فإن (المدنية المتغيرة) الحديثة والمختلفة - مع ذلك - قد تحولت في غياب الشروط الاقتصادية والاجتماعية لتطور المدن.. إلى مجمعات مدنية مشوهة.. وفى هذه المجمعات (المدنية) ارتبط تزامم السكان الوافدين من الريف مع انتشار البطالة والفقر ونقص مرافق التطوير الاجتماعي والعلمي والثقافي والصناعي، ويتوافق كل ذلك مع استكمال التحديث «المدنى» دون مراعاة للاعتبارات الجمالية (الوطنية) بالمعنى الواسع المصطلح بما فى ذلك مراعاة اعتبارات (الملازمة) المعمارية. كانت النتيجة اللازمة هي تحول المدن وخاصة أميالها المسماة بالضواحي إلى (مرايع للزور)، إذا صح هذا التعبير.

خلاصة:

لقد أدى اقتباس النموذج الغربى الحديث - وهو نموذج مشوه أصلاً - بعض قوود المجتمع الرأسمالى والدولة - إلى نموذج لبس غربياً (وهو بالطبع لبس شرقياً أيضاً) ولكنه نموذج (مقرب الغربى)، أى نموذج «مجنون» وأعجابى بكل مقياس، رغم اقتباس (الدعاية) الغربية في هذا الشأن. فبحث دعوى الدولة القومية قامت غير قومية، ويسام ديموقراطية مشروكة مرسى الاستبداد

المجمعات Trans - societal وخاصة الأنشطة الاقتصادية والديبلوماسية والدعالية والأمنية والعسكرية، وهى الحدود التقليدية، للنظام العالمى، ولكنه يمتد إلى نوعيات أخرى من الأنشطة ويمثل من ثم ميداناً فسيحاً للتدخل من قبل دولة ما فى الشؤون (الدخالية .. سابقاً) للدول الأخرى، فتصبح فى حقيقتها «ذراع» للاختراق. وهذه هى الحال فى الأنشطة المتصلة بما يسمى (حقق الإنسان) و (البينة) و (الغناء الخارجى) والقارتين للتطبيقات، ودع عنك «التدخل» و «الاختراق» للأنشطة الاقتصادية وبواسطة بعض المنظمات الدولية كما هو الحال بالنسبة لشعارى (الاصلاح الاقتصادى) و (النمو الديموقراطى).

٢ - إن محاولة إعادة التشكيل الأمريكية للمجتمع العالمى تتم انطلاقاً من دافعين رئيسيين يطبقان على ممارسات الدول الرأسمالية المتقدمة اقتصادياً جميعها، بدرجات متفاوتة، ومن بينها الولايات المتحدة الأمريكية. وهما كما ذكرنا الأثنية القومية فى الخارج والى تهد «تنامها» فى الاستعمار والفساد والاستعباد .. والطبقة المضيقه فى الداخل والى تحمل فى مصالح طبقات أو شرائع طبقية معينة ويحيث تعرض منطقها الخاص. والمتغير عبر الزمن - على السلك الخارجى للدولة.

٣ - أن هناك ضابطة خاصاً للسياسة الأمريكية هو المتعلق تمديداً بطبيعة النظام القائم فى الدولة، فى ضوء الظروف المحيطة به فى المرحلة الأخيرة خاصة بعد انهيار الاتحاد السوفيتى وحرث الخليج الثانية مطلع التسعينيات. وأهم هذه الظروف (ذراع القوة العالمى) الناشئ عن انهيار معادلة التوازن القطبى الثنائى وانهيار جبهة العالم الثالث. وقد حدثا متزامنين تقريباً..

آليات الأمركة:

آليات الأمركة فى المجال الاقتصادى: وتتمثل أهم هذه الآليات فى: «الدولة» و «البرلة». وتناولهما على التالى:

١ - «الدولة» Dollarization

وتعتبر ظاهرة «دولة» النظام النقدى الدولى كأحد الدوائر الرئيسية فى النظام الاقتصادى العالمى من أهم علامات التطور

فى الاقتصاد الدولى عبر مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ويقصد بالدولة اعتبار دولار الولايات المتحدة الأمريكية - بتوافق صريح من أركان المركز الرأسمالى وموافقة ضمنية من سائر العالم - «وحدة للنقد العالمية المعترف لها دون سواها (أو قبل سواها فى أقل تقدير) بصلاحية أداء الوظائف المنوطة بالنقد عالمياً ومجالياً، أى: وسيط للتبادل ومخزن القيمة، وأساس الحساب، بالإضافة إلى كونها الأصل الاحتياطى الرئيسى أو المكون الأساسى للسيولة الدولية».

وقد مضى الدولار الأمريكى فى ممارسة تلك الوظائف جميعاً، استناداً - فى البداية - إلى نصوص اتفاقية بريتون وودز المعقودة بتلك المدينة الأمريكية الصغرى عام ١٩٤٤ والتي سمحت بتغيير القاعدة للنقد الدولية من الذهب إلى مصرف الدولار بالذهب وفق ضوابط محددة، ورغم إيقاف التحويل الذهبى للدولار بمقتضى قرار الرئيس الأمريكى فى ١٧ أغسطس ١٩٧١ (أى إيقاف قابلية تحويل الدولارات إلى ذهب) فقد استمر الدولار فى التربع على عرش النظام النقدي الدولى بمباركة من الدول الرأسمالية المتقدمة.

وقد سمحت المكانة الخاصة للدولار فى المعاملات الاقتصادية الدولية، بجنى مكاسب للولايات المتحدة الأمريكية من جراء إقبال دول العالم على اقتناء الدولارات كاحتياطى للسيولة، وإخاذه كوسيط مقبول للدفع - وقد كان طبع وتصدير (الأوراق الخضراء) - ومن ثم تصدير التضخم إلى الدول الأخرى - يمثل رخصة للولايات المتحدة الأمريكية باستودار قسط من السلع والخدمات الأجنبية دون مقابل حقيقى وإقامة جزء من المشروعات فى الدول الأجنبية بغير تكلفة حقيقية.

.. ورغم ما أصاب المركز للمضى للولايات المتحدة فى الاقتصاد العالمى من ضعف مقارن فى العقدين الأخيرين، فقد واصل الدولار تربعه على عرش النقد فى العالم لدرجة اتخاذ فى بعض الدول المتخلفة كأداة لتسوية المدفوعات الخارجية بين الأشخاص الطبيعية والمعنوية وكمخزن للثروة العالمية المكتزة، بالإضافة إلى كونه

يمثل القوام الرئيسى للاحتياطيات التى تحتفظ بها البنوك المركزية وبكميات تتجاوز (هامش الأمان) المطلوب فى المبادلات الاقتصادية الخارجية. (وهذه هى حالة مصر مثلاً).

٢ - «البرية، أو حرية التجارة العالمية»:

شهدت السوق الرأسمالية العالمية فترة مختلطة من حرية للتجارة (١٩٤٥ - ٧٠) وسرعان ما أعقبتها موجات من الحماية التجارية التى وصلت إلى حد اتخاذها منهجاً اقتصادياً سمي بالحماية للبرية pro-tectionism. وكانت الولايات المتحدة سبالة فى ممارسة الحماية والحماية باستخدام الأدوات غير الجمركية فى المقام الأول وذلك لمواجهة فيضان السلع القادمة من اليابان والبلدان الصغرى فى الشرق الأقصى والذي تسبب فى إقبال شطر من الطبقات الإنتاجية الأمريكية فى الفروع المتنافسة لتواردت وخاصة فى صناعات المنسوجات ولحجر والأجهزة الكهربائية والأنكريدونية. وقد مضت الولايات المتحدة فى تصعيد حمايتها فى العقدين الأخيرين فى ظل استرخاء التوتر فى العلاقة القطبية مع الاتحاد السوفيتى وعدم الحاجة أمريكياً - بالتحالى - إلى جزء من الخدمات الاستراتيجية والسياسية والقيمة، فى المواجهة الباردة والساخنة على جبهة شرق وشمال شرق وجنوب شرق آسيا.

ويبدو أن الولايات المتحدة الأمريكية قد عززت - من وراء ستار - قدراتها الاقتصادية والتكنولوجية فى نفس الوقت الذى شهد للتدهور التدريجى للقدرات السوفيتية إلى منذ أواخر السبعينات إلى أواخر الثمانينات، وتمثل ذلك فى تعامل القدرة الاقتصادية الأمريكية فى قطاعات الخدمات (لا سيما الاتصالات البعيدة والنقل الجوى والمصارف والتأمين والاستشارات الهندسية والخدمات المهنية)، وفى خدمات المعلومات بصفة خاصة - وإن شئت أقل الأنشطة المتحركة بالمعارف الإبداعية من علمية برأدية وفنية. وجداً إلى جنب مع هذا للتسماعظم فى القدرات الاقتصادية لأنشطة الخدمات والمعلومات، فقد تعاضدت قدرات (التكنولوجيا المتنامية) ممثلة فى برامج الحاسبات وأنظمة تشغيلها - وتفوقت فى ذلك تفوقاً ظاهراً على كل من أوروبا واليابان مما كان يدفع إلى ضرورة

فتح أسواق جديدة لها. أضف إلى ذلك توسع قطاع إنتاج الصنوب الغذائية الأمريكية والمدفوع من جانب منه بالدعم الحكومى لأسعار البيع، وهو ما وضع القطاع فى حالة منافسة متصاعدة مع السلع الغذائية (المصدومة أيضاً) من دول الاتحاد الأوروبى.

يضاف إلى ذلك تزايد خسائر الشركات الأمريكية فى صناعات تفرقت فيها البعثات اليابانية على الصعيد العالمى، وفى دخل السوق الأمريكية نفسها وخاصة السيارات وأجزائها وقطع النيار، مقابل الإغلاق النسبى للسوق اليابانية أمام صناعة أجزاء السيارات الأمريكية.

ولهذا كله بدا الأمر أمام صانعى السياسات الاقتصادية الخارجية للولايات المتحدة وكأنه يدفع خلفاً باتجاه الأخذ بما يلى:

أ - ضرورة فتح أسواق جديدة (أو توسيع الأسواق القائمة) للخدمات الأمريكية، مما يستدعى هدم أسوار الحماية فى الدول الأخرى.

ب - ضرورة وضع الآليات القانونية والتنظيمية التى تكفل الشركات العاملة فى إنتاج وتسويق الإبداعات الفنية (من المواد المعمورة، المصيرية) والإبداعات المصنوعة (البرامج وأنظمة التشغيل) - تحصيل مستحقاتها احتكارية الطابع - من جراء استعمال المنتجات الفكرية الأمريكية بالبيع أو التخليد أى بدون أداء حقوق الملكية الأدبية والفنية وحقوق الملكية الصناعية.

ج - الحد من القدرات التنافسية للأغذية الأوربية - الناجمة من السياسة الزراعية المشتركة وخاصة فيما يتعلق بالنعم.

د - فتح الأسواق الخارجية أمام منتجات الصناعة الأمريكية ذات الميزة النسبية التقنية وخاصة السيارات.

ولقد كانت المعارك (أو المصروب) التجارية التى خاضتها الولايات المتحدة من أجل فتح الأسواق، مع كل من اليابان (بشان السيارات) وأوروبا (بشان الأغذية) والصين (بشان برامج الحاسبات) علامات بارزة على المرحلة الجديدة التى دخلها الاقتصاد الأمريكى، والتى أصبحت تستدعى فتح الأسواق العالمية أمام الخدمات والمعلومات

النظام الاقتصادي العالمي

الاستقلالية لتقسيم العمل الدولي للرأسمالي.

ويتهيار الاتحاد السوفيتي لتهارت علاقة الاتحاد الثاني (يسقط أحد طرفيها كلاً) ولم يكن ذلك محض تغير كمي في النظام العالمي يرمز له بالطرح الحسابي لدولة عظمى من معادلة القوة، ولكنه تغير كمي يرمز له بسقوط قلب جاذب لكافة كاملة من دول العالم سواء في إطار مجموعة التحالف السوفيتي بأوروبا الشرقية أو في إطار العلاقة الخاصة ذات المصالح المتضادة بين الاتحاد السوفيتي وعدد محدود من بلدان (العالم الثالث). ولقد كانت (جاذبية) القطب السوفيتي اقتصادية وسياسية وأيديولوجية أيضاً. وهكذا سقطت مع الاتحاد السوفيتي (الدعوى) الاشتراكية بطابعها الفراز.

ولكن وجود القطب السوفيتي وجاذبيته متعددة الأبعاد كانا يمتنان قوياً على حركة القطب الهامشي الغربي وعلى قوة جذب الاقتصاديات والسياسيات والأيديولوجيات في آن، فيقدر ما سمح الوجود السوفيتي بجلب مكاسب معينة للبلدان ذات العلاقة الخاصة معه (مع وهي المسائل الناجمة أيضاً عن ذلك) فقد سمح للفرد الغربي للرأسمالي بمكاسب مقابلة لعدد من البلاد المرتبطة به، بدرجات مختلفة، وبأشكال متفاوتة وتم ذلك في إطار علاقة ذات جانبين متقابلين: السيطرة من جهة أولى لتبعية من جهة ثانية. وإن التبعية الاقتصادية هي التمثيل للدعوى للاستعمار الجديد الذي حل محل استعمار الإلحاق والاحتلال أو السيطرة العسكرية. للسياسة المباشرة. فالتبعية إذن تمثل (درجة أعلى) في مضممار معارسة الاستقلال للبلاد المستعمرة سابقاً بالتخلص من برائن السيطرة القديمة ولكن دون الفكك كلاً من قيد السيطرة.

ثم إن هذه الدرجة المحددة أو لمحددة من الاستقلالية قد سمحت لعدد من النظم الاقتصادية - الاجتماعية - السياسية في (العالم الثالث) بالاستفادة الرشيدة نسبياً من تعقيدات التطبيقية العالمية والسيطرة/ التبعية لتحقيق قدر متزايد من النمو الاقتصادي والصناعي وهي الحال في منطقة الشرق الأقصى خصوصاً والشرق الأوسط عمومًا. وقد حدث شرخ في جدار (العالم الثالث) في الثمانينات من جراء النمو الاستثنائي

الأمريكية، والسلع التكنولوجية والغذائية، أي باختصار حمل العالم كله على التحول من سياسات الحماية إلى حرية التجارة.

ولهذا خاضت الولايات المتحدة حرباً ضارية سابت فيها الزمن لمحاولة إثارة الارتباك في صفوف (الاتحاد الأوروبي) وهو تجمع حمالي بطبيعته، ووصفه (صيغة) تكاملية مضطربة، ولطرح كل من اليابان والصين، ودع عنه تكوين البلاد (الدائمة) جديدة التصنيع في شرق آسيا، إضافة إلى فتح أسواق البلاد ذات التوسع (الاحتياطي) - وليس الأصلي في السوق العالمية - وهي البلاد المختلفة والمتأخرة في سائر آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية.

فهذه هي خلفية إبرام اتفاقات جولة أورجواي وإقامة منظمة التجارة العالمية اعتباراً من عام ١٩٩٣، وباختصار فإن الإصرار حتى هدم أسوار الحماية - ورفع شعار تحرير التجارة، يحقق مصلحة أمريكية في المقام الأول.

آليات الأزمة في المجال السياسي
أولاً: من علاقة السيطرة/ التبعية إلى علاقة الهيمنة/ الخضوع:

تميزت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥ - ١٩٩٠) بسيادة علاقتين أساسيتين في النظام الدولي:

- علاقة لتعادل الثنائي بين القطبين (الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي) علاقة السيطرة/ التبعية - Dominance/ Dependence بين الرأسمالية المركزية (الشارت: أمريكا وأوروبا الغربية واليابان) وبين (العالم الثالث): وتمثل جوهر التبعية في التبعية الاقتصادية والتي تظاهر الصيغة

لشرق آسيا (وشرق من أمريكا اللاتينية إلى حد ما) بحيث لم يعد من الممكن الحديث عن (عالم ثالث موحد) اقتصادياً وسياسياً وثقافياً كما جرى عليه الحال في الستينيات والسبعينيات. لقد انهارت وحدة العالم الثالث بانسلاخ شرق آسيا وأيضاً بالانسلاخ - في ظروف أخرى - لشرق من أمريكا اللاتينية: ونفسد البلاد الثلاثة الكبيرة: المكسيك (التي دخلت في منطقة للتجارة الحرة لأمريكا الشمالية NAFTA مع كل من الولايات المتحدة وكندا) - والبرازيل والأرجنتين

ويخرج شرق آسيا وبعض أمريكا اللاتينية من حيز العالم الثالث أصبحت مقولة (العالم الثالث) غير ذات موضوع relevant وأصبح من الممكن الحديث عنها بصيغة الماضي أي (العالم الثالث السابق) مثل (الاتحاد السوفيتي السابق). وأما البقية الباقية من العالم الثالث السابق أي سائر آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، فقد جرى التعامل معها بطريقة خاصة في التهميش المتزايد وتدين الفقر وبممارسة «الاستخراج» De-stroyment. وكان الحدث الرمزي البارز للطريقة الجديدة لتعامل الغرب الرأسمالي وأمريكا إزاء بقية العالم الثالث (وهي البقية التي يمكن أن نطلق عليها البلاد المتخلفة والمتأخرة بالمقارنة مع البلاد النامية التي ترحلت إلى شرق آسيا بصفة خاصة) - كان هذا الحدث هو حرب الخليج الثانية أوائل عام ١٩٩١ والتي انتهت بالتدمير العسكري - الاقتصادي للعراق، كمثل لبقية العالم الثالث المذكورة (أو أمثلة....)

وهكذا يعتبر تدمير العراق أحد منطعي التغير الدراماتيكي في مطلع التسعينات إلى جوار الصنع الآخر - الأول - وهو انهيار الاتحاد السوفيتي.

ولقد أصبح انهيار الاتحاد السوفيتي ونهاية (العالم الثالث) - انجال أمام العالم الرأسمالي المركزي (الشارت) لتدشين علاقة جديدة إزاء العالم غير الرأسمالي كله وخاصة العالم الثالث السابق وكذلك العالم الاشتراكي السابق (روسيا وأوروبا الشرقية والبلقان).

والركن الركين في صياغة العلاقة الجديدة من جانب الغرب هي الولايات المتحدة الأمريكية التي أصبحت متعلقة السراح على جميع المستويات:..

• مستوى التحالف الغربي.

• مستوى العلاقة بين الغرب وغير الغرب.

• مستوى العلاقة بين أطراف (الألا غرب).

ويرجع الموقع الخاص للولايات المتحدة على هذا النحو إلى قدرتها والتفوق العسكري والقوة السياسية - الدبلوماسية للفريدة بالإضافة إلى موارد خاصة في الميدان الاقتصادي التكنولوجي والعلمي - الفكري - الثقافي سوف نخرج عليها فيما بعد.

وخلاصة ما سبق أن: انهيار الاتحاد السوفيتي ونهاى جاذبية (الدورى) الأيديولوجية الاشتراكية، وأن نهاية العالم الثالث بوقف حدود اللوم عند شرق آسيا وشطر من أمريكا اللاتينية، كل ذلك مقابل بقاء الغرب وحيداً على القمة الاقتصادية - السياسية - الفكرية - الأيديولوجية، وبقاء الولايات المتحدة متروكة وحيدة على قمة القمة - إن ذلك سمح بإعادة صياغة العلاقة الأساسية في النظام العالمى على النحو التالي:

هيمنة الرأسمالية الغربية بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية على العالم ككل، وإن الهيمنة يقابلها الخضوع، فنكون العلاقة الأساسية هي علاقة الهيمنة/ الخضوع Hegemony/subordination وتتضمن هذه العلاقة الأبعاد التالية:

• إن العالم كله يصبح بمثابة «مطقة للتوسع، بالنسبة للرأسمالية Expansion zone».

• إن الخضوع للرأسمالية إذن هو المقابل للتبعية السابقة.

• فعوى المزدوجة الجديدة هو تقليص هامش الاستقلالية الذى تضمنته علاقة التبعية وفق التحليل الجلى. وبعبارة أخرى فإن هامش حرية الحركة فى الميدانين الاقتصادى والسياسى للتبعية أصبح محروفاً للتقليص الجذرى بمقتضى الهيمنة ليصبح نوعاً من الخضوع.

إن علاقة أو مزدوجة الهيمنة والخضوع يتم تلويهاا تلويهاا خاصة وفق النمط الأمريكى.

وبعبارة أخرى فإن مصطلحة ورؤية الولايات المتحدة تحددان أشكال ومضامين خضوع العالم غير الرأسمالى للرأسمالية.

تطبيقاً لما سبق فإن الولايات المتحدة فرضت على للعالم غير الرأسمالى

• بل وفرضت على حلفائها فى المقام الأول - الحصول من الحماية البحرية والمالية للتقوية عموماً إلى حرية للتجارة والتجارة كما سبقت الإشارة. هذا فى المجال الاقتصادى، وله آثاره اللوحية على مسار للدمر الاقتصادى والصناعى فى البلدان الدائمة فى شرق آسيا. أما فى المجال السياسى - العسكرية فإن الولايات المتحدة تتولى صياغة خطوط التعامل دون مقبى فى أقاليم العالم المختلفة وتحشد من خلفها - طوعاً أو كرها - حلفاءها وشركاءها وتربطها وتتبع لها على مستوى للعالم كله (ولكن من هذه المصطلحات مدلوله الفاس).

وفى النهاية إن فإن الخضوع للرأسمالية يصير فى التحليل الأخير بمثابة خضوع للولايات المتحدة الأمريكية من جانب العالم غير الرأسمالى.

• إن آليات الخضوع للرأسمالية وللولايات المتحدة الأمريكية تختلف ما بين منطقة وأخرى فى العالم غير الرأسمالى.

أ - فى البلدان الدائمة من للعالم الثالث السابق، أى فى شرق آسيا وشطر من أمريكا اللاتينية تكون الآليات الاقتصادية هي الآليات الرئيسية المستخدمة (التجارة - الاستثمارات - تدفقات الأموال والتكنولوجيا).

ب - وفى البلاد المختلفة والبلاد المتأخرة (وتشكل بقية للعالم الثالث السابق) تصبح الآليات الرئيسية هي آليات التعامل السياسى - العسكرية / وهذه آليات للإخضاع المباشر. مقابل الآليات الاقتصادية للإخضاع غير المباشر.

ج - وفى العالم الاشتراكى السابق (الجمهورية الصوفية سابقاً) يستخدم مزيج من الآليات الاقتصادية والآليات السياسية - العسكرية. أى أنه مركب مزوج من محاولات الإخضاع المباشر والإخضاع غير مباشر.

وفى ضوء ما سبق لتحضح أرجه عدم الدقة فى الاستخدام الزاهى لمقولات نهاوت الأركان التى برزت استعمالها فى مرحلة سابقة:

أ - مثل مقولة شمال / جنوب... فقد سقط أحد ركنى الشمال (وهو الاتحاد السوفيتى)

وأحد ركنى الجنوب (انسلاخ شرق آسيا)

ب - ومقولة المركز / المحيط أو الأطراف، فلم يعد ثمة محيط مضمون الحدود وإنما أصبح العالم كله خارج للرأسمالية بمثابة محيط للرأسمالية. وأما المحيط السابق فقد توسع ليضمه فى إطار (المحيط) الجديد لندارة كلمة التفرير. ويعاد ترزيع مواقفه من جديد.

ج - وبالطبع مقولة (العالم الثالث) التى كانت تستخدم مبررها من وجود عاشين آخرين: عالم أول (رأسمالى) وعالم ثان (اشتراكى أو صوفيتى).

د - ومقولة (شرق/ غرب) فقد انهار الشرق (المحيط السوفيتى) ليوبقى الغرب (المحيط الأمريكى).

هـ - ومقولة (القارت الثلاث: أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية) فقد تسلفت البلاد الدائمة فى القارتين الدائمة والثالثة عن (البقية).

ثانياً: من الاستعمار الجديد رقم (١) إلى الاستعمار الجديد رقم (٢)

قام الاستعمار الجديد كما هو متداول فى الكتابات ذات الصلة - على إحلال آليات للسيطرة غير المباشرة (الاقتصادية أساساً) فى ظل الاستقلال السياسى للمستعمرات السابقة فى آسيا وإفريقيا غداة الحرب العالمية الثانية، محل الآليات المباشرة للاستعمار التكتيقي والمطلقة فى حرمان البلدان المنيعة من حقوقها المتصلة بالسيادة، وهو الحرمان الذى يصل إلى أفصاف من خلال الاحتلال العسكرى وتخصيص سلطة سياسية ممثلة للدولة القائمة بالاحتلال.

وبمثل الجانب الاقتصادى للاستعمار القديم فى صيغة تقسيم العمل الدولى الرأسمالى القديم والممثل فى صيغة التخصص الانتائى: ما بين صناعة (فى الدول الاستعمارية) وزراعة ومناجم (فى المستعمرات).

ويمبر عن السيطرة غير المباشرة من خلال (المعامل الموضوعي) أي الدبعية الاقتصادية وسبقت الإشارة إليها.

ويلاحظ الاستعمار الجديد من خلال التهبية ما يطلق عليه «الثورة العلمية التكنولوجية» مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وما ترتب عليها من نشوء تقسيم العمل الدولي الرأسمالي الجديد. أي تقسيم العمل على أساس تكنولوجي تقسيم العمل داخل الصناعة: من خلال استئجار للدول الصناعية الرأسمالية المتقدمة بالفروع الصناعية الأكثر تطوراً مقابل نقل شطر من العلاقات الصناعية في الفروع الأقل تطوراً إلى قسم من العالم الثالث السابق، هي البلاد النامية الآن في شرق آسيا وصلة أساسية، كما قلنا غير مرة.

وتغطي مرحلة الاستعمار الجديد والثورة العلمية للتكنولوجيا (الأولى) ما بين ١٩٤٥ و ١٩٩٠ أو قبلها بقليل منذ أواسط الثمانينيات (تقريباً).

... وهكذا ومنذ منتصف الثمانينيات أخذت تتطور ملامح الثورة العلمية التكنولوجية (الثانية) ممثلة في التطور (الانفجاري) لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات، والتكنولوجيا الحيوية وتكنولوجيا الطاقة الجديدة والمتجددة وتكنولوجيا المواد الجديدة وقد سمع تحكم العالم الرأسمالي المركزي (الثالث) في لشعة البازغة Emerging Top Technologies بنقل شطر من الفروع الإنتاجية الصناعية الأدنى تطوراً من الدرجة العالمية أو الرفيعة الجديدة إلى البلاد النامية في شرق آسيا والبلدان المزيج إلحاقها مباشرة بالمركز في أوروبا الشرقية وما حولها (منطقة أوراسيا).

لقد تحولت صيغة التخصص من تقسيم العمل داخل الصناعة إلى تقسيم العمل خارج الصناعة. وبعبارة أخرى، فقد أصبح للتقسيم الرئيسي هو بين الأنشطة الصناعية (وهذا يسمح بنقل تكنولوجياتها على نطاق واسع إلى البلدان المزيج رسائلها) والأنشطة فوق الصناعية، أي أنشطة والخدمات والمعلومات الأكثر كثافة للبحث والتطوير R & D intensive. وهذه وتعين للتركيز عليها وتسميها داخل الثلاث: بحيث يتمركز إنتاجها في عتذر أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية واليابان، ويتمركز استهلاكها (استخدام أو استعمال تكنولوجيات القيمة) في ذات المناطق الثلاث ولكن مع نقل شطر من هذا الاستهلاك كمستحقات جاهزة للاستعمال الوسيط والنهائي في عملية إنتاج السلع أو إنتاج الخدمات الأخرى.

ومن الجدير بالذكر هذا أن نحو ١٠٪ فقط من إنتاج الخدمات المالي (والمركز في الثالث) تتم المتاجرة به دولياً، مقابل ٩٠٪ من الخدمات تظل غير متجزة - untradable بما يعنى أنها تبقى في حوزة الاستخدام (الداخلي) للدول المنتجة.

ويتمثل جزء كبير من نسبة الـ ١٠٪ في الحاسبات الآلية ومعدات الاتصال بين المسافات المتاعدة Telecommunications وفى داخل هذه النسبة الدولة تجارها وخاصة باتجاه البلاد النامية، فإن نحو النصف يتمثل فيما يطلق عليه الخدمات الوسيطة أو الإنتاجية أي لاتي تستعمل في استعمال إنتاج سلع (خاصة من الحاسبات ومعدات الاتصال) أو في إنتاج خدمات أخرى. ويقدر هذا أن حوالي ٨٠٪ من تكلفة إنتاج الحواسيب تعزى إلى أنشطة الخدمات. وبذلك تتضح كثافة المحتوى (الخدمي) من سلع التكنولوجيا المتقدمة. ويمثل هذه للخدمات الإنتاجية ٥٠٪ تقريباً من إنتاج للخدمات في البلاد النامية وهي حصة قابلة للارتفاع. ويتأكد الأهمية للخدمات في حركة تدويل الإنتاج من حقيقة أن حوالي ٥٠٪ من الاستثمارات التي تقوم بها الشركات عابرة الجنسيات إنما تنصب على أنشطة الخدمات.

هذا ويقال للشركات عابرة الجنسيات - بورصتها للفاعل الرئيسي في مضمنا لتدويل الإنتاج - الأداة الرئيسية لممارسة السيطرة الاقتصادية الجديدة بأدوات تكنولوجيا الخدمات والمعلومات أو التكنولوجيا المتقدمة.

وتتميز السيطرة الاقتصادية الجديدة (في عهد علاقة الهيمنة/الغضخ) باقتنا وسائل ثورة المعلومات والاتصال كثافة فعالة لممارسة للتأثير الأحادي بطريقة أعمق وواثية أسرع مما سبق، وتفسر ذلك أن الشركات الدولية لم تعد تعتمد على سيطرتها على تلك الأصول الرأسمالية المشروعات المشتركة في البلاد المنيعة لاستثماراتها أي ما يسمى Equity participation وهى الصيغة التي سادت حتى بداية السبعينات. وبحارة أخرى لم تعد تعتمد على استراتيجيات التحكم وإنما أصبحت تعتمد على ابتكار تقديم الخدمات والمعلومات من خلال العلاقات التعاقدية مع المشروعات القائمة في الدول الأخرى، والأهم من ذلك تطوير هذه العلاقات من حيث وظائفها: فقد تمثلت هذه الوظيفة سابقاً في إمداد ما يسمى (التكامل البسيط) مع المشروعات المذكورة Simple Integration جبر عقدي السبعينيات والثمانينيات في إطار حركة نقل الصناعة من أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية واليابان إلى البلاد النامية خاصة في شرق آسيا باستغلال العمل الرخيص كمصدر خارجي لتطوير الميزة النسبية لصناعات وتكنولوجيا دول المركز الصناعي الرأسمالي المتقدم Outsourcing ولكن منذ أواخر الثمانينيات وفي أوائل التسعينات جرى التحول إلى وظيفة جديدة في إطار سيطرة الشركات عابرة الجنسيات على المشروعات الخارجية. وهذه هي وظيفة (التكامل للتعقد) Complex integration وذلك بـسيطرة المراكز الرئيسية للشركات المذكورة على المشروعات الأخرى بما فيها فروعها والشركات المنسوبة إليها بدرجات متفاوتة Affiliated اعتماداً على إقامة لشركة لتوزيع المهام على النطاق العالمي الجديدة وبطريقة محكمة تضمن فاعلية للإشراف المركزي للمقر الرئيسي بما في ذلك مهام: البحث والتطوير، وتصميم المنتجات والتسويق، وتجهيز مصادر التمويل. وإنما أصبح هذا مسيراً بفعل التسهيلات التي تتوحيها ثورة الاتصال الشبكي بين الحاسبات

الآلية بين مختلف أجزاء العالم بما يسمع بالنقل الفوري أو اللحظي للمعلومات المتعلقة بالبحث والتصميمات وفرض الأسواق وحركات الأموال.

وباختصار لقد أصبحت الشركات عابرة الجنسيات للحدود الرأسمالية المتقدمة قادرة على انتهاز استراتيجيات السلطة كعقائل لكل على استراتيجيات التملك واستراتيجية التعاقد على التوالي.

وفي ختام استعراضنا لهذه النقطة نشير إلى أن استخدام استراتيجيات السلطة في إطار التكامل الشبكي للشركات عابرة الجنسيات يمثل امتداداً آخر للنظائر العامة التي أشرنا إليها سابقاً: ظاهرة الهيمنة التي تمارسها الدول الغربية وبخاصة الولايات المتحدة الأمريكية. ونظراً لأن هذه الدولة الأخيرة تعتبر أكبر مستثمر أجنبي في العالم، حيث تمثل (دولة الموطن) لأكبر الشركات العاملة في الإنتاج المدول وتقدم الثقل الأعظم من التجارة داخل المنشآت Intra-firm unde على الصعيد العالمي، فلذلك يمكن القول أن ظاهرة (السيطرة بالسلطة) هي ظاهرة أمريكية في المقام الأول... وهي (أيضاً) الآلية الاقتصادية الرئيسية للاستعمار الجديد في مرحلته الراهنة، والذي نلصقه بأنه الاستعمار الجديد رقم (٢) (مبهوراً له من الاستعمار الجديد رقم (١) والذي كان يحد في تحقيق سيطرته الاقتصادية على إدراج البلاد المختلفة في إطار التبعية عن طريق تلك الأصول أو إجراءات التعاقدات.

إن البلاد المنضوية للشركات استثماراتها ذات المكون الخدمي والمعلوماتي المتزايد أصبحت معرضة أكثر من ذي قبل للخصوع للضغط المبرص من مراكز الشركات الدولية في إطار استراتيجياتها العالمية للتكامل الوظيفي والشبكي.

فهذا هو التجسيد المعنى - في الميدان الاقتصادي - للعلاقة الرئيسية في التلظم العالمي البارز: علاقة الهيمنة / للخصوع.

غير أن الإختناج بالآليات الاقتصادية ولو كان يتجلى المباشر (استراتيجية السلطة) يمثل مع ذلك درجة دنيا على سلم الهيمنة وسلم الخصوع. فهو إخضاع موجه للبلاد الأكثر نمواً في العالم الثالث السابق، والتي نمت في ظروف القطبية الثنائية، ويزادة

سياسية لا ليس فيها من قبل الغرب بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية لمواجهة الاتحاد السوفيتي وحلفائه في مضمار الحروب الساخنة المحدودة والحرب الأيديولوجية للباردة).

أما البلاد التي تم استيعابها من حلبة للنمو والتي يمكن أن نطلق عليها حالياً للبلاد المختلفة والمتأخرة - ككلمتين من البلاد المتبقية من العالم الثالث السابق - فإنها معرضة لشكل آخر من علاقة الهيمنة للخصوع في ظل الاستعمار الجديد رقم (٢).

الاستعمار من الجذور:

تولج بقية للعالم الثالث السابق، ولا سيما في الإقليم السري - الأفريقي وبعض من حزامه الإسلامي العريض، سياسة الهيمنة أمريكية الطابع، باستخدام آليات سياسية - عسكرية - ثقافية وإيديولوجية في المقام الأول، ويتم الإخضاع في هذه الحالة عن طريق تطويق وترويض الإرادة السياسية للبلدان المعنية عن طريق لخداع هيكلها الاجتماعية وزياتها الوطنية والقومية ومركزاتها الثقافية والأيديولوجية.

إن التدخل الأمريكي بوساطة الديبلوماسية، وأعمال الدعاية، وأشطة الإغاثة والمعونة، وأنشطة القوات المسلحة والمخابرات، قد استهدفت في حالات كثيرة من العالم الثالث السابق وخاصة في البلاد العربية والإفريقية للتلاعب بمكونات التركيب الاجتماعي والقومي، فمثلاً عن التلاعب بالمشغرات المحلية بوجود الدولة ذاتها ويديرها الإقليمي لتحقيق المصالح والرؤى الأمريكية الظرفية. وقد أدى العمل الأمريكي عند الجذور Grass roots للمجمعات المعنية إلى إحداث تشويه متعمد في التعبير عن الهوية الوطنية والشخصية القومية والتطلعات الاجتماعية المشروعة للقوى الغالبة في المجتمع. وهذه هي الحال مع التدخل الأمريكي المباشر في كل من العراق، والصومال، والبرصة على سبيل المثال. أما التدخل غير المباشر وباستخدام أدوات الديبلوماسية والدعاية والمعونة فقد استهدفت تحقيق نتائج مشابهة بطرق أخرى في بلدان عربية وأفريقية وآسيوية عديدة.

بتلك يرمز الاستعمار الجديد رقم (٢) (في الطبيعة الأمريكية) (تدبيراً واضحاً عن الاستعمار الجديد رقم (١) والذي كان يكتفى بالاختراق الاقتصادي والثقافي ولا يصل إلى حد التلاعب بمقومات الهوية وجذور المجتمع.

ثالثاً: إعادة صياغة السياسة الإقليمية:

تقوم أمركة السياسة العالمية في عقد التسعينيات على إعادة صياغة الأقاليم أو النظم الإقليمية في العالم.

ففي عهد القطبية الثنائية والعالم الثالث وجدت عدة نظم إقليمية في مقفعتها: النظام الإقليمي لأوروبا الشرقية والمتحور حول الاتحاد السوفيتي، والنظام الإقليمي لأوروبا الغربية والمتصل في جزيرة الباماسة الأوروبية، ونظم إقليمية متفارقة في قوتها ودرجة تهرلها في العالم الثالث لتسابق مثل نظام حروب شرق آسيا (ممثلاً في رابطة الآسيان) والنظام الإقليمي العربي (متمثلاً في جامعة الدول العربية) والنظام الإفريقي الشامل pan-African (ممثلاً في منظمة الوحدة الأفريقية).

وقد أدى التحللان الدراميان لعام ١٩٩١ (الهبوط الاتحاد السوفيتي وتدمير العراق) إلى تغير جذري في لوحة النظم الإقليمية في العالم: إذ عصف بالنظم السوفيتية وأزالتها من الوجود، وأثار الارتباك في التسجحة الاستراتيجية العالمي للمجاعة الأوروبية. بينما طمح أرحماً بالنظام الإقليمي العربي ودمج منظمة الوحدة الأفريقية. وقد سعت الدولة المدروعة على عرش القيادة السياسية العسكرية للعالم إلى إعادة صياغة السياسة الإقليمية في العالم بما يلائم مصالحها وزواها. وتتلخص خطوط السياسة الأمريكية في هذا المقام فيما يلي:

١ - تبصير خطوط التمايز على أساس الهوية في المنظمات الإقليمية وفي مقدمتها النظام الأوروبي ونظام حروب شرق آسيا. ويقتل التصنيع الأمريكي للنظام الأروبي في تجويده من القوة العسكرية والسياسية المستقلة وإثارة الارتباك في سياساته الاقتصادية. وقد أشرنا إلى النقطة الأخيرة. أما عن النقطة الأولى فهي واضحة من طرح (الأخطاطية) كخط سياسي - عسكري للعامل الاستراتيجي

للتخصصات الاسبوية ومن خلال صيغة تكاملية إقليمية فعالة .

وأما فيما يتعلق بالحظم الإقليمية تبلوروا وأنصف في مضممار ممارسة للقوة بأشكالها المختلفة، وفي مقدمتها النظام الإقليمي العربي فإن هناك ترجيحاً أمريكياً نحو محاولة استئصال هويتها الذاتية.

٢. دخول الولايات المتحدة الأمريكية قاسماً مشتركاً أعظم في الترتيبات الإقليمية الجديرة على مستوى العالم، وقيامها بدور رئيسي - بل لعله الدور الرئيسي - في إدارة التفاعلات داخل كل نظام إقليمي على حدة Regional-intra والبعض Inter regional

رابعا: من توازن القوة الثنائي إلى موازنة القوى متعددة الأطراف :

لقد ساد توازن القوة الثنائي بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي بين ١٩٤٥ و ١٩٩٠ وبانتهاء علاقة التعادل بين القطبين لتفسح المجال أمام الولايات المتحدة لممارسة دور (حامل الميزان) Balancer - على المستوى العالمي كأداة لمراقبة التفاعلات الدولية والسيطرة على اتجاهاتها لمصلحة الولايات المتحدة الأمريكية وفق رؤية القوى المتعددة فيها حالياً.

وخلصاً ما نود أن نذكره هذا هو أن الولايات المتحدة نظراً لأنها لا تستطيع لعب دور الشرط العالمي world Gendrome بكل ما يتطلبه هذا الدور من موارد للقوة الاقتصادية والعسكرية وغيرها، وخاصة في ضوء الابعاث للفرص العالمية world dis-order في أعقاب لتفراط للنظام الدولي السابق - فإنها تمارس سياسة أكثر اقتصاداً في استخدام مواردها الخاصة وذلك باتباع سياسة من مستويين:

- مستوى أصلي أو حال، ويتمثل في تشجيع قيام كتل متواجبة من الدول أو الأقاليم بعضها أمام بعض، ثم حفظ توازن العلاقة فيما بينها بطريقة واحدة هي تدخل الولايات المتحدة الأمريكية كوسيط ولو من خلال قاعدة (فرق تسد) Divide and Rule .
- وانظر مثلاً إلى علاقة المراجعة - الصريحة أو الضمنية - في آسيا بين اليابان

الأوروبي بدلاً من (الأوروبية) أو لتوابعها مثل (السوفيتية) .

إن الأطلسية (مثلة في حلف شمال الأطلسي) تمثل كلمة السر الأمريكية لتحشد أوروبا غرباً وشرقاً. أو بالأحرى استمرار حشدتها - خلف أمريكا رغم زوال العدو السوفيتي - هذا بينما أن دعم (الأوروبية) يمثل استقلالية بفحوصه بلا ريب من وجهة النظر الأمريكية.

وأما الحضيض الأمريكي للنظام الآسيوي فهو يتحقق بصورة واحدة تعمق في أيضاً من ضيق الإقليمية الأوربية، ولقد صدق بذلك (السياسة الأيكية) (نسبة إلى) إقامة مجموعة (آيكة) APEC The Asia-Pacific Econom-ic Forum

ويضم هذا التجمع أو المنتدى ثمانية عشر بلداً منها أحد عشر بلداً آسيوية (وهي) اليابان الستة أعضاء رابطة آسيان بالإضافة إلى الصين وهونغ كونغ واليابان وكوريا الجنوبية-تايوان) وثلاثة بلدان من الأوقيانوسيا (أستراليا ونيوزيلندا وبابوا غينيا الجديدة) ومن أمريكا الشمالية والجنوبية تأتي أربع دول: الولايات المتحدة وكندا والمكسيك وشيلي.

وليس من المصادفة أن تجمع الآيكة إلى الاقتصاد الأوربي مباشرة من حيث حجم العنصرية ومن حيث شمول برامجه في مجال التعاون .

ويلاحظ إذن أن إدخال بلدان شرق آسيا في (الآيكة) الذي تتم إدارته وفق التوجه الأمريكي (حرة التجارة - ليهبرالية الاستثمارات... إلخ) يمثل ضرباً من ضربٍ التحصن ضد احتمالات النمو المستقل

والصين، وبين الصين وتايوان، وبين اليابان وكوريا، وبين كوريا الشمالية وكوريا الجنوبية، وبين اليابان وروسيا، وبين الهند والصين، والهند وباكستان، وبين تركيا وروسيا ... فهل تجد من قوة لحفظ التوازن سوى أمريكا؟

نظر إلى علاقة التوازن غير المتكافئ بين إسرائيل والدول العربية وخاصة مصر، أو العلاقة بين جنوب إفريقيا وبعض جاراتها. بل لنظر إلى العلاقة بين القارات: أوروبا/ آسيا مثلاً. فإن تجد سوى الولايات المتحدة حافطاً للتوازن.

وفي حالات أخرى يكون حفظ التوازن سياسة شوب مغلقة، بل مضمرة أو ضمنية: كما هو الحال بين تركيا وإيران، وبين العراق وإيران وبين سوريا والعراق... إلخ.

ففي جميع الترتيبات السابقة تصق للسياة الأمريكية أبعادها في ضبط التفاعلات بين الأقاليم، وداخل الأقاليم، باستخدام موارد الآخرين .. ويكون التدخل الديبلوماسي، وبأدوات أخرى في حالة اختلال التوازن لإعادته إلى سبوره الأولى.

ولكن ما هو الحال إذا انفرط عقد التوازن مستقبلاً بأن خرج طرف ما عن قواعد اللعبة المدارة أمريكياً هذا باتى الخط الاحتياطي للسياة الأمريكية.

٢. المستوى الاحتياطي: ويتمثل في التحول من موازنة القوى ببعضها البعض إلى ممارسة التكتيك وتشجيع البعثة داخل الطرف المعنى. ومع أن هذا المستوى لم يتم للجهود إليه بطريقة كاملة في السنوات السابقة، فإنه تبرز المحاولات لتجميع عناصره من بين الإرث المتعدد لكل مجتمع ولتمثل في تركيبته القبلية أو العرقية أو الطائفية أو العرقية أو الطائفية أو العرقية أو الطائفية.

فمن المتوقَّع إذن أن تتم إثارة هذا المستوى كخط احتياطي محتمل في البلدان أو المواقع المناوئة للاستعمار الجديد رقم(٧).

وليس هذا أمراً مستبعداً، فإنه يستعمل بالفعل والدوازي مع سياسة فرق تسد في حالة العراق مثلاً (التلاعب بالنزاع الداخلي على أسس مذهبية وقرومية: حالة الشيعة وحالة الأكراد).... ■

العمارة والفنون الإسلامية..

- ٢٢ رمزية العمارة في المنظومة الإسلامية، فتحي عبدالله. ٢٤ الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبورجوازية (رؤية سوسيولوجية)، تاريخية، محمود إسماعيل.
- ٢٨ مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون، محمد عبدالسلام العمرى.
- ٥٤ المستشرقون وتاريخ العمارة العربية الإسلامية، خزعل الماجدى.

رمزية العمارة في المنظومة الإسلامية

وبدأ التخيل الاستعاري براود الآباء الأوائل للنشر هذه الأيديولوجيا، فلم يجدوا إلا الصراع والغزو الذي خلق من مثاليتهم وقريهم كثيراً من الواقع المتعين، ليشكلوا أهم خصائص هذه الامبراطورية، وكان المسجد هو أول ما يبنون في البلاد المفتوحة، وقد ظلت عمارة بسيطة تناسب الحالة الحربية والمثالية المتعالية.

ومع الدولة الأموية تحول القائد والمنظم، إلى حاكم مدني يسيطر على مجتمع متعدد الثروات ومتعدد الجنسيات ومجاور لإحدى الحضارات الكبرى «الحضارة الفارسية»، ذات الأبهة والرفاهية. وقد تأثرت العمارة في تلك الحقبة سواء على مستوى الجامع، الذي نقده وبناه معماريون متخصصون وزخرفوا أعمدته وجدرانه واستخدموا الحروف والآيات في التزيين. وأصبح أمام الجامع بعد أن كان مثلاً لأيديولوجيا في صورتها النقية أقرب ما يكون إلى دور السياسي المرتبط بتوجهات الحاكم، الذي انفصل مكانياً عن الجامع وأقام له «قصر»، استخدم فيه كل فنون العمارة المعروفة في تلك الحقبة، ليعلن انفصاله الروحي والمادي عن المجتمع، فضامة المبني تثير في نفوس المشاهدين نوعاً من الرهبة والخوف وكذلك نوعاً من الإجلال والاحترام اللائقين بطبقة الملوك والحكام. ومع ذلك فقد كان «قصر» الحاكم المسلم ذا خصوصية شديدة،

فإن التمثيل الرمزي لحكاية من الحكايات الكبرى يتعدد ويختلف حسب طبيعة الممثل ومدى ملائمته للشروط التاريخية لتلك الحكاية، وقد مثل «فن العمارة» تطور الأيديولوجيا الإسلامية منذ التجربة الأولى والتي عكست تطابق سلوك الأفراد وعلاقاتهم الاجتماعية والاقتصادية مع منظومة القيم الجديدة. وكان «المسجد» البسيط الذي لا يشغل حيزاً ثابتاً من الفراغ رمزاً لتلك الحقبة، وقد انحسر دوره في أداء الطقوس. ومع الاستقرار وسيطرة السلطة الجديدة تطور المسجد ليشغل حيزاً ثابتاً وأصبح له بناء محكم ومن هنا اتسع دوره ليصبح مكاناً مركزياً خاصاً بالاجتماعات الدورية التي تساهم في استكمال المنظومة وبناء نظرية خاصة للمعرفة وعلى الجانب الآخر استكمال الشكل الرمزي للحدود والقوانين المنظمة لعلاقات القرى والجوار وبعض الحروب الصغيرة.

وبعد أن سيطرت الأيديولوجيا الإسلامية على شبه الجزيرة العربية وأقامت الأحلاف والاتفاقيات العسكرية كان «الجامع» هو مكان القائد العسكري والمنظم الاجتماعي ومطور الأنساق العقلية، بجوار الشعائر والطقوس التي تربي العواطف والمشاعر الجديدة وتخلصها من قوانين القبيلة وتدفع بها إلى أمية من نوع خاص.

فالنصنح الواسع كان مكاناً للاجتماعات سواء بالولاة أو الأمراء أو بعامة المسلمين ، أو لعقد الاتفاقيات مع غير المسلمين. وهكذا انفصل الجامع عن أداء دوره السياسى، مما دفع الحكام والسياسيين إلى محاولة تجميله وزخرفته بدرجة أكبر، فنشأت ملحقاته كالمبضنة والمدنة، وأصبح القائلون على الشعانر والخدمات عمالاً فى الدولة، لا متطوعين مما أثر كثيراً على العلاقة الروحية لهؤلاء العمال.

أما عمارة الأثرياء والتجار من أهل البلدان المفتوحة فكانت أنصق بموروثهم الحضارى، فقد ألزم التجار المصريون الإقامة بجوار المياه ولذرع الأشجار أمام المنازل، وتزيين البيوت بالأساطير القديمة والميثولوجيات الموروثة أو تحريفها قليلاً بما يتفق مع الأيديولوجيا الجديدة.

أما البغداديون فقد ألزموا بالعمارة الأفقية ذات الفراغ الكبير والاقتراب كذلك من المياه، أما الشام فقد كانت عمارتهم متأثرة إلى حد ما بالعمارة الفارسية.

أما عصر تعدد الثقافات والجنسيات الفاعلة فى الإمبراطورية الإسلامية - دولة العباسيين - فقد شهد ازدهاراً اقتصادياً خاصة فى المركز - بغداد - أثر هذا الازدهار على كافة الفنون ومنها العمارة، فقد أصبح الجامع تحفة فنية أو أثرًا من الآثار له قننى ون مختصون وقائمون على عمارته، ويقصده المهتمون لا للصلاة فقط وإنما لمعرفة جمالياته المتمثلة فى النوافذ ذات الخشب الخاص والمحفور عليه والزجاج المعشق والسقف المظعم بالأحجار الكريمة والأعمدة

الرخامية ذات التويجات أما القصر فقد اتسعت مساحته وضم جناحاً خاصاً بالخدم والوصيفات، وأقيمت أمامه التوافير وأماكن للنهوض والشراب وكان هذا القصر ملهى ملهى بالمغنيات والموسيقيين والمختلئين والخصيان الذين يؤدون أدواراً هزلية للتسرية عن النخبة الحاكمة.

وفى الجانب الآخر انفصل عن الجامع دارٌ للقبض وأماكن لتعليم القرآن والفقه إلا أن عمارتها كانت فقيرة. إن أماكن التعليم كانت فى الغالب مسكنًا للشيوخ أو المعلم ومن هنا كانت أقرب إلى عمارة العامة. وظهرت فى هذا العصر المصحات، التى تعالج المرضى وكانت عمارتها أقرب إلى العمارة الإغريقية من حيث التجسيد وعدم وجود الفراغ الكبير. وباتتهاء الدولة العباسية كانت العمارة الإسلامية قد وصلت إلى ذروتها. وما أضيف إلى هذه العمارة من التكايا والأسبله فى العصور المتأخرة لم يكن إلا نوعاً من أنواع التجويد والتحسين دون ابتكار أو إبداع.

أما العثمانيون الأتراك فقد أدخلوا إلى العمارة الإسلامية روح العنف والقتال إذ أنشأوا القلاع والحصون والأماكن الخاصة لإقامة الجند وبذلك الأماكن الخاصة للسجن والتعذيب.

إن فن العمارة منذ العصر الحديث لم يعد له خصوصية فى العالم الإسلامى، فقد تعرض لهجمات شرسة من التقريب أو البحث عن أشكال قديمة، كلها لاتصلح لانتقام السياق الثقافى الذى يخلق تمثيلاته الخاصة

فتحى عبد الله

بين الإقطاع والبورجوازية

رؤية سوسيو - تاريخية

(١) شهيد

ق

كثيرة ومتنوعة هي الدراسات الوصفية عن نقاء الفن الإسلامي وتطوره ومدارسه وخصائصه... إلخ لذلك لن نهتم كثيراً بالجانب الوصفي في دراستنا للعمارة والفنون الإسلامية خلال «عصر الازدهار» إلا بالقدر الذي يوضح الإطار العام. وسوف نصب اهتماماً بدراسة الموضوع باعتباره إنجازاً إبداعياً ذات دلالات معرفية عامة وفكرية على وجه الخصوص؛ وهو اتجاه بدأ يأخذ حظه في السنوات الأخيرة ضمن مجال فلسفة الفن وعلم الجمال سواء على مستوى تفسير عملية الإبداع أو تفسير الأعمال الفنية ذاتها.

كثيرة أيضاً هي التفسيرات المطروحة في هذا الصدد؛ ما بين نظريات تتصل على الإلهام والعبقرية، وأخرى عقلية، وثالثة سيكولوجية^(١)، ولهم جزا. وما نود تأكيداً أنها جميعاً نظريات مثالية، تنظر إلى العملية والموضوعية.

ما نتخذه هو أن العمارة والفنون - بوجه عام - هي نتاج معطيات سيكولوجية في المحل الأول، وهو ما أكدته عدد من

والمهمة لعملية الإبداع والكاشفة عن دلالات النتاج الإبداعي ذاته^(٢). وحسبنا أن النظرية السيكولوجية - وهي أكثر النظريات المثالية إقناعاً - لا تفعل شيئاً سوى التفتيش عن الشغرات والخطايا في الإنتاج الفني الحاصل بالدلالات التي يوسعها إلقاء أضواء مبهرة حتى على ذات المبدع نفسه^(٣).

لذلك لامتدوحة عن اعتماد النظرية للسيكولوجية التي تجذر الخيالي في دائرة وجوده الاجتماعي، وهي فضلاً عن ذلك توسع دائرة الفن ليشمل دراسة الفنان المبدع وعملية الإبداع والإنجازات الإبداعية، فضلاً عن تقنين عملية الابتكار وإكسابها معنى كلما قدر الإمكان^(٤).

قد يحجج البعض بأن الإبداع عملية خصوصية تأملية ألمية بالسر؛ بحيث يكون الفنان شخصية شاذة يتعامل مع واقع روحي غريب عن الحياة المحسوسة. لذلك تحدث هؤلاء عن ما أسموه «روح الفن»، وعن «النخب المبدعة»... إلخ من الاصطلاحات المصنوعة. لكن تلك الاصطلاحات تظل مفتقرة إلى العلمية وتبقى بتسطوح في التفكير ونقص في المعرفة^(٥).

للمختصين النقاء الذين ألفوا وصفوا الكثير عن «سيكولوجية الفن»، وإن كان حظ الفنون الإسلامية في هذا المجال لا يزال فقيراً ومتواضعاً، يقتصر على مجرد آراء عابرة في مصنفات تعتمد تفسيرات مثالية في المحل الأول.

ومن الإنصاف التذويه بأن النظريات المثالية - بعضها على الأقل - لا تفلح من بعض الرجاء؛ تأسيساً على أن أي جهد علمي يعتمد أبداً من المناهج يسفر عن فائدة ما. فالتأثيرات بنظرية الإلهام والعبقرية لا تفلح دراساتهم من كشوفات علمية فيما يتعلق بتكوين المبدع وعملية الإبداع. وأصحاب النظرية العقلية بذلوا جهوداً محمودة في مجال فحص النظرية السابقة، فضلاً عن «موضعة» الفن وتقسيمه من مطلق عقلاني. أما النظرية السيكولوجية فقد غاصت في شخصية المبدع وقادت عملية الإبداع على أيدي باحثين مرموقين بعضهم من العرب^(٦).

مع ذلك تظل تلك النظريات جميعاً عاجزة عن تقديم تفسير شمولي علمي مقنع؛ لا لشيء إلا لإهمال معطيات الواقع الاجتماعي المؤسمة لشخصية المبدع

ليس ثمة جمال مجرد - كما يزعم هؤلاء - متجذر فيما أسموه «الأصل البدائي للفنون». ونحن لانرفض التأسيسيل والاستمرارية في تاريخ الفنون، لكن ما نرفضه هو اعتبار تلك «الجذور البدائية» من الروابط التي تحدد التغيير والتطوير والتجاوز لأن ذلك معناه إلغاء التاريخ والصيرورة وتجاهل خصوصيات الزمان والمكان ومعطيات الواقع الاجتماعي والفكري - وحتى السياسي - في الزمان والمكان في ذلك يقول أحد القائلين بـ «سوسيولوجيا الفن»:

«إن تظفل الفن البدائي في الأجيال اللاحقة يتجافى مع حقيقة أن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة في وضعه تاريخي محدد... لكن الفن يجعل من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية فتفتح الأمل على تطور محتمل... قد نحتفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها، على حين أنها تحدث فيها أثرها على حين غرة تبعاً للوضع الاجتماعي المتبدل للاحتياجات الطبقات النامية أو المضطربة، ومن ثم تكون الأولوية لتلك الأوضاع وتلك الاحتياجات في عملية الإبداع لا لتراثيها القديم، وهذا يعني أن الفن في النهاية حصاد وعي تاريخي اجتماعي^(١٧). وهذا يصدق قول بوسميوف:

«إن الجمال لم يعد عنصرًا خالداً ناشئاً بدوره عن مصادر خالدة أسعى، أو نتاج تركيب إنساني لا يتغير؛ بل عنصر من ظواهر الوعي الاجتماعي لدى الناس مشروطاً بالظروف الاجتماعية للتاريخية ومتغيراً بتغيرها،^(١٨) وفي نفس السياق يقول بوزيوف: «إن الجمال عامة والفن خاصة - بوصفه مصفحة الجمال - مشروطان بالظروف المادية والاجتماعية والتاريخية^(١٩). كما يقول هورتسك:

«الجمال ليس واقعة فردية بل هو واقعة تاريخية.... والاستطيقا ما هي إلا شيء تاريخي محلي^(٢٠)».

ويصرخ دولاكروا ما سبق في لغة فلسفية، حين يقول:

«إن الذات ليست شيئاً متحققاً بل هي فاعلة لابد من تحقيقها... إنها مقدرة على الوجود أكثر مما هي وجود... ومن ثم فالغاية

الوحيدة للذات هي تصديق الذات، ولكن الطريق الوصول من الأنا إلى الأنا لابد من أن يدور حول العالم، وبالتالي فهو لابد من أن يمر بالآخرين^(٢١)».

تأسيساً على ذلك يكون للفن هو نتاج الاتصال بين الأنا والآخر^(٢٢). أو بعبارة أخرى «الفن هو الأدلة للارتباط لإصام الانتماء بين الفرد والمجتمع^(٢٣). الفن في التحول الأخير ليس نتاجاً فردياً قفأً بل هو ضرب من الإنتاج الجمعي.

تقوينا مقولة «الإنتاج» تلك إلى إشكالية أخرى هامة، من حيث كون الإنتاج نتاج العمل، فهل يعد الفن بحسب ذلك عملاً آلياً شأنه شأن الحرف مثلاً؟ ومعلوم أن العمل يسبقه تفكير عقلي؛ فهل يصبح الفن قياساً على ذلك مثل سائر النشاطات الفكرية؟ أخيراً؛ ما هو تأثير الدين في الفن، وهو أمر لا يخفى على المنظرين السوسيولوجيين؟

تلك أسئلة مشروعة؛ لأمنا من الإجابة عنها.

أما عن كون الفن ضرباً من العمل، فهو كذلك بالفعل، لكنه عمل مصبوغ بصيغة جمالية، وهذا يكون التمايز بين الفنان وسائر من يعملون في حقول أخرى غير الفن. على أن الصناعة في حد ذاتها من حيث اعتمادها على مادة يجري بالعمل تطويعها وتشكيلها في إنتاج يحتاج المجتمع، والفنان صانع من نوع خاص بطبع المصنوعات بإطاع استيطقي^(٢٤). لذلك يعتقد بعض النارسين أن الفن لهاب الصناعة، أو هو الصناعة في أسمى درجاتها^(٢٥).

أما عن علاقة الفن بالدين؛ فيرى دوركايم أن الدين ظاهرة اجتماعية وقد نفاخه الرأي بالنسبة لمصدر الأديان السماوية، لكننا لانمانع في كون العقائد السماوية تكسب أبعاداً اجتماعية وإلا لما ظهرت الفرق المختلفة في العقيدة الواحدة؛ خصوصاً في حالة تحول تلك العقائد الملطلة إلى ملقوس تمارس، واللن يواكب ذلك ممارسات الطقوسية ويتخذ منها موضوعه^(٢٦). كما أن الفنان عندما يشكل فنه الدينية يعبر عن حاجات اجتماعية، ويتم ذلك عن طريق الاختمار للاضغوري الذي هو أشبه «بالصم الغني»؛ إن جاز التعبير.

أما عن علاقة الفن بالفن؛ فنقول بوجود صلة وثيقة بينهما خصوصاً فيما يتعلق بعوى المبدع لضرورة إقناع المتلقي قبل وأثناء عملية الإبداع. لذلك لم يخلو ميشول فوكو حين قال:

«إن الكلمات والأفعال لالتزم أبداً إلا بما تسمح به البيئة الثقافية لعقبة ما^(٢٧). ونحن نعتقد أن تلك البيئة الثقافية مرتبطة ببيئة أخرى أعمق وأعمق وهي الواقع الاجتماعي.

وهذا يقود إلى إشكالية أخرى، هي العلاقة بين الفنان والطبيعة. ثمة خطأ شائع هو أن كل فن إنما هو في خدمة الطبيعة، بالتقدير الذي يندرج منها أيضاً، والواقع أن الفن الحقيقي لا يحاكي الطبيعة. وأما ما أصبح الفنان مبدعاً - بل إن الفنان يتعامل مع فهم مجتمعه للطبيعة، ويهدف بختل من عصر إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر؛ بحيث لانتسليم أن نتحدث إلا عن طبيعة «نسبية». وحتى إذا ما تجاوز الفنان رؤية عصره أو مجتمعه للطبيعة فهو لا يخلو عن تلك الرؤية بل يخلق منها لحر تطويرها من خلال إبداعه فيقدم بذلك «طبيعة أخرى» تسهم في مزيد من فهم المجتمع لهذه الرؤية^(٢٨). ضاماً كما هو حال ارتباط الفنان بالمجتمع؛ فهو لا يحاكي الدهم السائد بالضرورة بل يخلق منه نحو فهم مغاير. وفي كل الأحوال تتولد دلالات للعمل الفني بين بذية المدلول وبنية الدال. إن الفنان يقدم تنظيمياً للمعالم يقوم به الوجود الاجتماعي^(٢٩)؛ باصتباره كائن اجتماعي متميز. فما ينجزه الفنان لابد وأن يفهم اجتماعياً طالما كانت الحاجات الاجتماعية هي مصدر الفنان والإبداع هو الإبداع، وطالما كانت تلك الحاجات موجودة في الوعي الاجتماعي العام وفي وعي الفنان بصورة أعمق^(٣٠).

تلك صورة عن التطورات السوسيولوجية للفن أسهم في تأسيسها ثمة من علماء السوسيولوجيا ونخبه من المشتغلين بالتفكير الفلسفي والفلسفة الجمال. وهي رغم هشاشة بعض جوانبها تعد مظرة شائكة تلك التي حدثت في مجال العلم على يد كوبرنيكوس الذي انطلق في فترته العلمية من الجزء إلى الكل وليس العكس؛ كما كان الحال منذ «أرسطو». نفس الشورة في مجال سوسيولوجيا الفن تعزى إلى دراسة علم

الكلورون دون تقديم حلول ناجحة أو إجابات شافية، لا شيء إلا ليحط بمعزل عن أبعادها الاجتماعية.

ما نراه بصدها أن الأسلوب يكتبى أعمية قصوى في التعبير عن عصر أو مرحلة اجتماعية متميزة عن سواها؛ بحيث نجد تبايناً في الأساليب ما بين مرحلة فنية وأخرى. ففي مرحلة يسود أسلوب بعينه عدد غالبية المبدعين برغم الاختلافات الاجتماعية بينهم، وفي مرحلة أخرى يسود المبدعين أسلوب آخر، وهم جراً..

بحيث يمكن الحديث عن عصور أو مراحل متميزة في خصائصها في تاريخ الفن.

مرد ذلك - في نظرنا - إلى الجزم بأن تاريخ الفن ما هو إلا تاريخ المجتمع.

في هذا الإطار تكسب مسألة «الشكل، قيمة قصوى باعتبارها من ناحية مترجحة مع «المضمون»، وباعتبار الفن في أصله «محض تشكيل»، يعطى لتنتاج العمل طابعاً فنياً يميزه عن الأعمال الأخرى. الشكل من ثم هو العظام الضروري للفن لأنه يبعد عن العرف الاجتماعي. ذلك أن عملية الإبداع الفني ليست إلا تركيباً وتآليفاً بين عناصر سابقة غناها الواقع الاجتماعي، ومن ذلك لمستطيع أن نجزم بأنه لا وجود للفن بمعزل عن التاريخ والمجتمع.

ولذا نعتسف بأن تلك الأحكام التي أطلقناها مستوحاة من تنظيرات فلكلشتين؛ فإن نقلة أخرى على طريق سوسيولوجية الفن تمت في السنوات الأخيرة على يد لوكاش وجولدمان وفركستل ومدرسة فرانز بورج بوجه عام. تتعلق تلك النقطة بالتأنيق في تحديد العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية من خلال عملية الإبداع وإنتاجها (٢٩).

بغضن لوكاش جرى تجاوز الروى السوسيولوجية السابقة، ووضع قواعد علم الجمال الحقيقية من خلال دراسة الأعمال الفنية في إطارها الاجتماعي. لقد سارق بين ما يسمى «بالروحانية المبدعة»، والحياة الاجتماعية؛ مفيداً في ذلك من هيجل وديكاي وماركس، وتوصل إلى وجود علاقة بين التربية الاجتماعية وتعبير الفنان عن عصره من خلال إنتاجه؛ متجاوزاً بذلك

تحكم الظواهر الجمالية في سبورونها المخطورة، وتلقى مزيداً من الضوء على عملية الإبداع الفني باعتبارها ظاهرة طبيعية - لا صورية أو إلهامية - مرتبطة بالعقلية الجمعية السائدة. كذلك على العمل الفني باعتباره ظاهرة لا فردية ولا معزولة عن غيرها من الظواهر التي تفسرها (٣٠).

تأسيساً على ذلك، نرى أن الفنان «مخترق أرضي» يعيش وسط قيم جمالية ذات أسس اجتماعية ويستجيب لتألقها من المدييات الفنية المعينة، ويشارك بجماع التيارات الجمالية السائدة؛ بحيث يمكن من خلال دراسة إنتاجه ومعرفة دلائله إدراجه في طراز في محدد. وصديق لأحد الدارسين حين ذهب إلى أن دراسة الإبداع الفني في إطاره الاجتماعي يلقى ضوءاً مبهراً لا على العمل الفني وحده بل على ذات المبدع أيضاً (٣١). ويلاحظ عن ذلك أن الإبداع الفني يتميز شيء جديد؛ لكن جفته لا تفلّي تأثره بدرجة أو بأخرى بما سبق كما وأنه يؤثر بدوره فيما يليق؛ بحيث يصبح وضع حد فاصل بين القديم والجديد (٣٢) في الفن، كما هو الحال بالنسبة للعلم أيضاً. لا شيء إلا لأن الفنان في جوهره مشبع بروح الجماعة رغم عزونه؛ بل إن هذا التميز يمكن في كونه أندر من غيره في التعبير عن حاجات مجتمعه. «وما يبدعه ما هو إلا تعبير عن ملكته في الكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة التي لا بد وأن يعيها الآخرون» (٣٣).

إذا كانت تلك المقولات النظرية في جوهرها مديونة لتنظيرات «تيرن» في سوسيولوجية الفن؛ فإن نقلة أخرى طفرت بالتنظير لتطعمها عدد «فلكلشتين»، تتعلق تلك النقطة بالتحفظات التي أطلقها بمسدد «فردية الفنان»، وإن اعترف بها لكن في إطار كون فنه وإبداعه جزءاً من نسيج الحياة الاجتماعية (٣٤).

أما عن تحفظاته حول فردية المبدع؛ فهي لنها لا توجد إلا في وسط اجتماعي؛ بمعنى إلحاح ما يسمى «بمغبرة الفنان» وحتى لو وجدت قليلين بوسعها أن تخلق توارفاً فيها وحدها؛ بل أقصى ما يمكن أن تقدم هو أن تدفع بظاهرها للتميز مرحلة من المراحل ضمن فئة من المبدعين الآخرين (٣٥).

لغة إشكالية أخرى تتعلق بالشكل والمضمون في الفن؛ لأننا خاض في بحثها

الجمال من أسفل إلى أعلى (٣٦) أي البحث عن الأسس الجمالية من خلال الواقع الاجتماعي الذي أفرزها، لا من خارج العالم ولا من داخل الفنان وحسب.

لكن تلك النظرة - قبل ماركس - نظروى على جوارب قصور لا سبيل لإثباتها؛ مثال ذلك حديث دوركايم عما أسماه «الربى الجمعى» الذى هو محل شكوكه من وجهة نظر علمية. كذا آية النظرة السوسيولوجية للفن بصورة تعطيحية دمجانية.

بغضن كارل ماركس، تجاوزت النظرية السوسيولوجية في تفسير الفن تلك النظرة القاصرة، ففى كتابه «نقد الاقتصاد الساسى» وقف على حقيقة الاعتقادات التي يكنزها الناس عن أوضاعهم في الواقع والتي لا تتلقى من حياتهم المعيشية، وهو ما يدخل في إطار ما أسماه «الربى المزائف» ورمع أصول معرفة الربى الحقيقي الذى تمثله العلوم المرتبطة بما هو عملى اجتماعى محسوس وملهم.

تلك التفرقة - في نظرنا - بالغة الأهمية في الكشف عن التصورات الوهمية للفن؛ من حيث انطلاق موضوعه من التجربة الاجتماعية بعيداً عن التهييمات والأوهام للعلمية (٣٧). كذلك التي قال بها «لا شيء» حين عالج المسألة كمجرد علاقات آلية ومجردة بين الفن والحياة الاجتماعية.

ترسخت النظرية السوسيولوجية للفن - في مخطورة الماركسى - على يد «تيرن» الذى أعطاهم دفعة قوية حين أبرز في كتابه «نقطة» الفن، تأثير الجماعة في الفن من خلال نظرية استيعابية تستند إلى قوانين علمية تتحكم في كل حالة من حالات الفرد والجماعة، ووفق منهج تحليلي قساده إلى تلك القوانين التي

التأويلات الميكانيكية للماركسية وليس للماركسية نفسها. ففي نظره أن العمل اللغوي لإنهاء مرحلة ما يلعب دور المصفاة للتجربة المشتركة؛ فالتأويلات لتفسير العمل اللغوي من خلال أبعاده الإنسانية والوجودية^(٣٢).

أما **جولدسمان**؛ فقد استطاع أن يربط الرؤية الماركسية للعالم من خلال التحليل العلمي لدلالات الإبداع اللغوي، فالمشاعلة الداخلية للعمل على ما ليس سوى ميزة خاصة لمزاج أو سياق؛ يبلوره الفنان المتميز بعد جمع متفرقاته خلال مرحلة ما، ويصبح هذا السياق تسيدياً لحضارة برمهيا^(٣٣).

وبفضل **فراكتسكل** ودراساته عن العمل اللغوي نفسه، يمكن الحديث عن علم «أركيولوجيا البنى الأساسية لعملية الإبداع اللغوي»؛ إذ استطاع أن يكشف فيه - من خلال عملية الإبداع - العناصر المكونة للتجربة الجماعية والخطية الإبداعية التاريخية والواقع الاجتماعي في آن. استطاع فضلاً عن ذلك تفسير العمل اللغوي في حركيته الخلاقة باعتباره إنجازاً جماعياً وقريناً في وقت واحد^(٣٤). لذلك نرى أن حصاد نظريته لسوسيلولوجيا الفن هو تقديم إسهامة جليلة تدعم مفهوم «ماركس» لسوسيلولوجيا الفن. وهو أمر وقف عليه جان دلفينو حين قال: «إن علم تكون الإبداع هو علم تكون الحياة الاجتماعية؛ والحياة الاجتماعية تجد في التطوير الفردي أساس ومحرك تحولها؛ واضعاً بذلك نهاية سمعية لمشكلة طالما أرقّت المشتغلين بفلسفة الفن وعلم الجمال، وجعلت الطرح التقليدي لإشكالية الذات والموضوع، في الفن غير ذات موضوع».

أخيراً يقدم جان دلفينو إسهامة هامة في نظرية سوسيلولوجيا الفن؛ تتصلق بإشكالية المنهج؛ بعيداً عن الجدل النظري ومن أجل التوصل إلى «أليات» تشريحية وأدوات، تخدم التحليل من خلال العمل اللغوي نفسه في إطار النظرية السوسيلولوجية للفن وقوانينها العامة.

ونفوه بأن تلك الإسهامة تتصلق بالنص الإبداعي بالدرجة الأولى؛ لكنها لا تخلو من فائدة في مجال دراسة العمل اللغوي التشكيلي.

من تلك الآليات والأردات؛ مقولة «الدراما» ركييفية تحليلها باعتبارها تجسيداً للسلوكيات والانفعالات والمواقف

والإيديولوجيات على مستوى الفرد المبدع والمجتمع بأكمله. ويقدم بذلك «مفتاحاً» لا لفهم العمل اللغوي فحسب؛ بل لفرض الاشتراك بين تناقضات الواقع الاجتماعي أيضاً^(٣٥). وكلها أمور قد تغيب عن المبدع قبل وإنه وبعد عملية الإبداع.

منها أيضاً، مقولة اللغاة أنظمة التصنيف التكوينية وأنظمة التصنيف الاجتماعية؛ على أساس أن كليهما نشاط مزوج يربط بين المعنى والاجتماعي. وتلك المقولة متضمنة في العمل اللغوي ذاته، ومهمة الناس اكتشافات دلالاته وإشاراته. في هذا الإطار يمكن تقديم تفسير اجتماعي مقنع للعمل اللغوي في سائر دلالاته الاجتماعية وحسب السهاسية أيضاً^(٣٦).

أخيراً يقول **جان دلفينو** على لسان منهجية هامة هي؛ ضرورة دراسة الخلفية السابقة على إنجاز العمل اللغوي جمالياً واجتماعياً؛ خصوصاً إبان التحولات الكبرى في الفن والمجتمع من أجل فهم دقيق لمعنى الإبداع^(٣٧).

من خلال تلك الأدوات والآليات المنهجية ترسل جان دلفينو إلى حقيقة صارمة؛ وهي أن تجزئ الإبداع اللغوي هو في نفس الوقت تعزل لكل الرموز الاجتماعية التي يتضمنها ويبلورها في سياقها.

ولقد وقف على مجموعة هامة من الأحكام التي يمكن الاستئناس بها في دراسة الفن عبر العصور؛ منها:

أولاً: أن التعمير الإبداعى بكل أشكاله يجد حيوياً مخفية إبان الانعطافات التاريخية؛ كذا أثناء عصوره وانتقاله من مجتمع إلى آخر، سواء بعد الحروب أو على إثر التصرب السلمي للتجارى أو غيره^(٣٨).

ثانياً: أنه من الصعب الحديث عن وظيفة ثابتة للفن نظراً لتغيره بتغير العصور والمجتمعات.

ثالثاً: أن المجتمعات الثيوقراطية وطقى فيها الدين على الواقع المعيش فتكون مهمة الفنان هي تكريس فيه لإبراز هذا التناقض والتعبير عن حاجات المجتمع في تجلوز ذلك السزاق؛ كما هو حال الفن للفردعوى والفن الإسلامى في بعض عصوره^(٣٩).

رابعاً: أن الفن في المجتمعات الإقطاعية يفهم في ضوء المناقضة والصراع بين نظم مختلفنة (السيد والفن) بحيث يصبح الفن تريخياً وتكبدياً لنظام ذى طبيعة متناقضة. بجلى ذلك في مشغاة الإنجازات الفنية التي تبرز عن كسار المطلق والانتصار للمختلف^(٤٠).

خامساً: أن المجتمعات الرأسمالية تقودى إلى إزدهار الاقتصاد والابتكارات التقنية وللممو الصناعى؛ وهى أمور تعمل عملها في تحويل العلاقات الإنسانية والبنى الكلية أو الجزئية بصورة أكبر وأشمل؛ بحيث لا يمكن أن تقارن بتطوريتها في مجتمعات ما قبل الرأسمالية. وتصف تلك التغيرات عن تأثيرات جلابة على الحياة الروحية والنفسية التي توجد في للفنون أمدها لها^(٤١).

ولعل هذا يفسر تعدد وتناقض الاتجاهات والاندلس الفنية ما بين رومانسية ورمزية وسريالية ونعوما.

في ضوء الإطار النظري التطورى عن سوسيلولوجيا الفن؛ واسترشاداً بتلك الأحكام السابقة العامة، وتعيلاً على القواعد المنهجية الأتلفة وتطبيقاً لها؛ سنحاول توظيف حصاد ذلك كله في دراسة الفن الإسلامى إبان عصر الازدهار؛ معربون أولاً وقبل كل شيء على ما أنجزناه في الجزء الثانى من المطروح عن الخلفية السوسيو - تاريخية للفترة موضوع الدراسة...

(ب) العمارة الإسلامية

لغة قضائياً أساسية تتعلق بالعمارة الإسلامية من حيث أصولها ومقوماتها وجمالياتها والمآذير التي عرقلت تطورها وبخصائصها ووظائفها؛ إلى غير ذلك من المسائل التي تختلف الدارسون بصدد.

تتصحر آراء الدارسين في اتجاهات ثلاثة هي:

١- انتهاء يقل من أهمية الإنجازات المعمارية الإسلامى عموماً ومن يدها المعمارية بطبيعة الحال؛ وذلك بمحاولة رد إيجابياتها إلى أصول أجنبية. يستوى في ذلك الكثيرون من المستشرقين وبعض الدارسين العرب المشهورين بالاشتراق؛ وينطقون من

للسوسيولوجية والمذبح المادى الجذلى
لتاريخي.

بخصوص إشكالية «الأصالة» ترى أن
العمارة والفنون بعمامة لا مخلص من تأثرها
بمعطيات سابقة خصوصاً في مرحلة
تأسيسها، بعد ذلك تخضع لمعطيات عصرها
فيشعلا التعديل والتغيير والتطوير حتى تتبلور
شخصيتها المميزة ونمطها الخاص. ولا يخفى
ذلك الانقراض من آلية للتأثر إذا ما أدركنا أن
الفنون التشكيلية عموماً ذات سمات مشتركة
وتتطوى على خصائص عامة. وفي ذلك
يقول أحد الدارسين^(٤٠)

«الفنون التشكيلية فنون عالمية مشتركة
لا تحدها حدود لغوية، وانتقال المعطيات
الفنية من بلد إلى آخر يمكن أن يتم بطرق
عديدة لاتحصي» فالأثر الفنية تتنقل
وتتأثر.

إن التأثير يمتدح معماري أو فني واقد
لا يتم دون استجابة الواقع الموضوعي
المحلي؛ فالاستجابة تكون لغرض أو حاجة
مقتدة أحياناً مع الحاجة التي يستجيب لها
الأثر في البيئة التي أبدعته^(٤١)

كما وأن للتقال الأثر إلى بيئة جديدة
سوف تشمله تعديلات وتطويرات قد تصل
في النهاية إلى السقافة والهيمنة على الأصل،
بل قد يتفاعل هذا الأثر الراقع مع مؤثرات
أخرى وافدة تشبع حاجات أخرى في البيئة
الجديدة؛ ويسفر هذا التفاعل عن عطاء فني
جديد تماماً يشكل نمطاً خاصاً يختلف كثيراً
عن سائر الأنماط الراقدة.

وفي كل الأحوال تكون تلك الحاجات
دنيوية أكثر منها روحية، بل إن الدنيوية قد
تصلح بالمعاني الروحية نفسها. «فالإسلام
حين اتسعت دائرته دخله عنصر جديد هو
عنصر ثقافة دنيوية بعته، وأخذ هذا العنصر
يصور البلاد الإسلامية ويستقر فيها رغم
المحاذير الروحية»^(٤٢).

ولئن بأن العالم الإسلامي - في مرحلة
تأسيس الحضارة الحربية الإسلامية - لم يكن
خراً من معطيات ميمارية وفنية عربية فحة
موروثة عن عصور ما قبل الإسلام، تفاعلت
مع معطيات كانت موجودة في البلاد
المفتوحة من هندية وفارسية وهندية وقوطية
لتعطي حاجات دنيوية في العمل الأول.

مقولة «دروغائية» متوافقة عن عمق الفريحة
السامية وضجود نظورتها الأوروبية، وأن
الأولى كانت مجرد نافذة ومحاكاة للإنجازات
الفنية. ويتبع هؤلاء - في شطط وإسراف -
المنهج المقلد من أجل إثبات آلية النقل
والنقل، وتسم دراساتهم في الغالب بطابع
علمي شكلائي.

٢- اتجاه مضاد يمثله معظم الدارسين
العرب والمسلمين؛ يبالغ في إظهار قيمة
العمارة الإسلامية ويغني دور الموروث
الأجنبي تزييناً لأصالتها. يقول أصحاب هذا
الاتجاه على منهجية الجدول المنسجى
والمحاكاة تأسيساً على الانطلاق من موقف
«رد الفعل» بهدف فحص الرأي المنفرد.
ويغلب على نجاح هؤلاء طابع التسطويح
والتعممة الكلامية اللامنتطقية. إنه في
التحليل الأخير اتجاه «تجديدي شرقاني» يبتك
أصول النهج العلمي.

٣- اتجاه علمي رصين ومحايد؛ يحاول
استقصاء العقائق من خلال كتاب منهجيات
صحيحة؛ وذلك بدراسة الإنجازات المعمارية
نفسها في إطار عصرها للكشف عن ماهر
أصيل وما هو واقد، ولإزالة هذا الاتجاه -
للأسف - في طور التبشير والتكوير، كما
يفتقر أصحابه - في الغالب الأعم - إلى الأطر
النظرية التي تصاد على المعنى في البحث
قدماً نحو التفسير والتأويل. إن لغرض في
كل القضايا المشار إليها إلا ما يخلق منها
بالعمارة الإسلامية في عصر الأزداه؛
من منتصف القرن الثالث إلى منتصف
القرن الخامس الهجريين. كما سنعرض
صقنا عن مقولات أصحاب الاتجاه الأول -
اتجاه المنهج - وأصحاب الاتجاه الثاني - اتجاه
النسخ - محاولين على الاتجاه الثالث في
محاولة تطويره وتعميقه؛ في إطار الرؤية

وحتى الحاجات الروحية استجابات
لمعطيات الجديدة؛ وحسباً أن المسجد في
عمارته وزخرفته خضع لتلك المعطيات
الجديدة، بل إن معماريين وفنانين غير
مسلمين أسهموا في بناؤه وتأسيسه^(٤٣).

كانت العمارة والفنون في البلاد التي
نهل منها المسلمون حرقاً وصنائعاً لها ما لبث
فنية وتقائيد معمارية متنوعة، ظلت سارية
بعد الإسلام بعد أن هذبت وطورت لتواكب
الحاجات الجديدة^(٤٤). ولقد سرت تلك
الأساليب والتقائيد الفنية والمعمارية إلى
بنيات جديدة في المشرق والمغرب كانت
ذات ثقافات مختلفة؛ حتى إن معماريين
وفنانين من أرمينية مثلاً شيدوا منشآت
معمارية وفنية في الأندلس^(٤٥).

وما يلاحظنا هو الجزم بأن مرحلة التقليد
والتأثر جري تجاوزها فيما بعد؛ إذ تطورت
تلك الأساليب والتقائيد الفنية والمعمارية
الراقدة والموروثة وتفاعلت مع الظروف
الموضوعية للمجتمع الجديد ليتبلور في
النهاية طراز خاص إسلامي له ملامحه
المميزة وصفاته الفريدة^(٤٦). وتدل على
وزخرفة المسجد - في عصر الأزداه، على
صدق ما نقول. لقد تأثر خلال القرون الأولى
بمؤثرات مسخفة يونانية وفارسية، ثم
اكتسبت عمارته وزخرفته فيما بعد طابعاً
خاصاً يختلف تماماً عن المسجد والكنيسة
والبيسعة^(٤٧)، سواء في مخطته أو في
محرابه^(٤٨) أو حتى في وثائقه التي لم تعد
لإقامة الصلاة فحسب؛ بل أصبح المسجد
موقلاً لتلقي العلم وداراً للتقضاء ويمتدنى
للسياسة أيضاً. لقد طبع الإسلام دار العبادة
بطابعه، كما أفهنت الصناعات المعنوية إلى
تطويره وتطيقته^(٤٩)، بحيث أصبح «مخفاً
وإنداعاً إسلامياً خاصاً»^(٥٠) حصداً ذلك أن
الحاجات الخاصة في المجتمع هي حجر
الزاوية سواء في عملية التأثر والتقليد أو في
عملية التطوير والإخلاق والإبداع^(٥١)، وتلك
حقيقة تلحظ على العمارة والفنون في سائر
عصور التاريخ^(٥٢). وتتفرد العمارة
بخصوصية هامة في هذا الصدد من حيث
تجاوزها للمحاذير العسكرية والدنية^(٥٣).

وهذا يقدنا إلى إشكالية «المحاذير
الدنية» في العمارة الإسلامية. لطالما شغل
الباحثون بتلك المسألة وانصرفت جهودهم

تصويرها؛ خصوصاً من جانب الدارسين الأصوليين، المحققين، والباحثين أن الإسلام في نموه العقيدة - القرآن والسنة - لم يرد به حكم في التحريم، وفي نظري أنها مسألة اختلقها الفقهاء القدامى فيما يتعلق بالتصوير وصناعة التماثيل؛ خصوصاً في العصور الإقطاعية، لكن الواقع العملي والحاجات الاجتماعية كانت من أسباب تهاون ذلك التحريم المصطنع، ففي القرن الإسلامي الهابكة وجدت صور ورسوم في قصور الخلفاء أنفسهم، وفي العصور اللاحقة - خصوصاً عصور الصلوات البرجوازية - وجدت التماثيل إلى جانب الصور والرسوم، وهو ما ساد منه في موضوعه من الدراسة.

وفي كل العصور وقف الفقهاء المذنبون موقف الرضا والتدبير، واعتبروا الإباحة نوعاً من التشبيه والتجسيم الذي يرفضه الإسلام، لكن المستشرقين منهم من ذوى المحيط العقلي الواسع والصامح الديني العظيم والأفكار الحرة المستقلة كانوا يفضون الطرف عن التحريم^(٩٤).

صحيح أن تلك الإباحة قد حورت إبان قرن الإقطاعية المرتجعة، لكن قصور بعض الفقهاء المذنبين أنفسهم، مثل الطيلة المتوكل المتعصب لمذهب أهل السنة - غشيت بالصور والرسوم حتى العارية منها^(٩٥).

لقد غلب الطابع الحيواني العملي على العمارة الإسلامية؛ حتى المنشآت الدينية نفسها، لذلك صدق من قال^(٩٦):

إن الاختلاف بين الفن لخدمة الدين والفن المدني ليس واضحاً في البلاد الإسلامية وضوحه في الغرب، صحيح أن دور العمارة الإسلامية اتخذت أشكالاً معمارية اقتضتها احتياجات العمارة؛ لكن زخرفتها لم تخرج عن القواعد المجدبة في العمارة المدنية.

ولذا كان الإسلام قد تدخل في الحياة المدنية؛ فحصر آثاره على المنشآت المدنية^(٩٧)، فإن الحاجات العملية بدورها تركت تأثيرها على العمارة المدنية؛ بحيث لم تشكل المستعقبات الدينية أدنى عقبة أمام تنامي العمارة وتطورها.

تطلق الإشكالية الثالثة بوظيفة العمارة الإسلامية، وفي هذا الصدد نرى أن وظائف

العمارة تعددت بتعدد أرواحها، وأنها في الغالب الأعم كانت تشبع حاجات عملية حياتية، فالمساجد إلى جانب وظيفتها في العبادة كانت محاكم للقضاء ومدارس للعلم ومكتبات للمشارف السياسية.

أما المنشآت العسكرية من قلاع وحصون وثغور ويط وأسوار فكانت وظائفها دفاعية لحماية دار الإسلام من الأخطار الأجنبية.

ولذا بحاجة لذكر بديهيات عن وظائف الأسواق ومنشآتها من خانات وقصوريات... إلخ كذا عن الحمامات والبهيماراتات والفنادق والسبل والمساكن ونحوها.

مابعوداً أنه رغم كون تلك الوظائف تخدم أغراضاً عملية، إلا أن منشآتها كتمت طابعاً جمالياً؛ عن طريق التدوير البارح في المعالجة التي أصبحت أساسية ونموذجية، لقد اكتسب الفن الإسلامي تلك المعالـم مسحة جمالية مرموقة تظل أشكالها الجوهرية من أخص خصائصه وأبرز صفاته^(٩٨). ولذا كانت روح الإسلام قد أعطت تلك المعالـم فكاراً جمالياً ذا مسحة روحية؛ فإن تلك المسحة لم تزل عليها النكهة المسوية العية والإثارة كالتأمل والتفكير^(٩٩).

تختص الإشكالية الرابعة بمسألة الوحدة والتعدد في العمارة الإسلامية، في القرنين الإسلامية المبكرة برزت تأثيرات العمارة المدنية بشكل صارخ على امتداد رقعة جغرافية شاسعة؛ وذلك لغلبة للتقليد والمحاكاة للمسيحيين، وفي عصر الازدهار بدأت مرحلة تأسيس فن العمارة الإسلامي ذي النمط المتميز، بحيث يمكن الحديث عن قواسم مشتركة في العمارة الإسلامية في كافة أقاليم العالم الإسلامي. وهذا يعني تطور هذا الفن من مرحلة الاندساس إلى طموح للتصنيع، لكن إحدى ركائز هذا التصنيع تكمن في وجود مدارس متفوعة لدخل إطار النمط الإسلامي العام. ذلك التدوير الذي يمكن أن نطلق عليه «الطرز» الخاص بكل مدرسة لا ينفى وجود خصائص أساسية مشتركة تعمل من تلك «الطرز» إثراء للنمط الإسلامي العام.

فوجود المدارس - المدرسة العراقية الفارسية والمدرسة المصرية الشامية (الفاطمية) والمدرسة الأندلسية المغربية -

لا يبرز معطيات إقليمية خاصة ترجع إلى المؤثرات الجوهرية فحسب، كما ذهب بعض الدارسين^(١٠٠). لكنها ترجع إلى الطبيعة الجغرافية وما تقدم من مواد البناء في الأقاليم الثلاثة، فضلاً عن الاختلافات السياسية بين بغداد العباسية والقاهرة الفاطمية وقربية الأموية، ومما يفسر إليه التناقض السياسي من تناقض علمي وفكري وأدبي وفق إجابي.

لقد أدى التناقص - خصوصاً في مجال العمارة كشاهد ظاهر على العظمة والمجد - إلى ازدهار فن العمارة الإسلامية بوجه عام. هذا الازدهار الذي يعيد للتحرك بعض خصائصه، خصوصاً وأنه كان محدوداً في العمارة الدينية، وكان أكثر بروزاً في العمارة المدنية^(١٠١). فبرغم وجود تباينات في صارة سامراء وعمارة القاهرة وعمارة الزهراء نظراً لحرص الخلفاء على التميز والخصوصية - فتحة قواسم مشتركة تجمعها في وحدة واحدة^(١٠٢). وترجع تلك القواسم المشتركة إلى أن النظم الحاكمة آنذاك في العواصم الثلاث كانت كما ذهب البعض «أقل فيورقراطية»^(١٠٣)، وهو ما يطلق عليه اسم «النظم المبرجزة»، هذا فضلاً عن الدور الفعال الذي لعبته التجارة والرحلة في طلب العلم في إكمام الأواصر المتضاربة بين تلك النظم المتنافسة؛ بحيث يمكن أن نتحدث عن «وحدة اقتصادية - اجتماعية» للعالم الإسلامي رغم توزيعه السياسي بين ثلاثة نظم كبرى.

أما الإشكالية الخامسة؛ فنتعلق بالطابع الجمالي للعمارة الإسلامية إبان عصر الازدهار. ولغو بأن الكثيرين من الدارسين يتهمون العمارة الإسلامية بغلبة الطابع الزخرفي على طابعها الجمالي؛ بحيث يستمرى الناظر إليها دلالات عتيقة دون أية طلاقة على الإثارة الجمالية.

نعتقد - في حيا - بطلان هذا الزعم؛ لا نشي إلا لأن هذا الحكم قد يستحسب على المظهر الخارجي للمنشأة المعمارية؛ دون نظر إلى ما حوته في الداخل من زخرفة سواء في العمارة الدينية أو غير الدينية. وتكفي لإثبات ذلك بإيراد بعض الأمثلة العامة؛ تاريخياً التفاصيل إلى موضوع تال. لم يخطئ بعض الدارسين المنصفين المتدقيقين للفن حين ذهبوا مثلاً إلى أن الزخرفة الهندسية بأشكالها المكررة توفت في النفس

مقدرات السياسة، فالمدن المعدودة التي شيدت - كما مرنا - والقطاع والعسكر وقيادة - أسست من أجل سكنى عسكر جديد شكل قوام الجيوش، كالأتراك والسودان وغيرهم. لذلك جرى الاهتمام ببناء أسوارها المضمخة من الأحجار وتدعيم المناطق المحيطة بها بالقلل والصنن. كما لاحظنا أيضا تخريب الكثير من المدن التجارية والمدن التي شيدت في مناطق الحدود مع «دار الحرب» من جراء الحروب التي اندلعت في الداخل بين إمارات العسكر وبين الثوار والنظم الإقطاعية العسكرية الحاكمة، كذا بينها وبين الدول الأجنبية^(٧٨).

تسعت المنشآت المعمارية بالضمخامة مسجدية، وعن طابع الحياة الحضرية الخشنة،^(٧٩) وغير مثال على ذلك معاصر مدينة سامرا التي اتخذت نمطا خاصا تأثرت به المدن العسكرية في العالم الإسلامي، خصوصا في مصر والشام^(٨٠). كذا مدن للثغور على الحدود مع بيزنطة وفي الأندلس في المناطق الناطقة للممالك النصرانية^(٨١) حيث حصنت بالأسوار المعدودة والأبراج والمزاحل، خصوصا في مدن المغرب^(٨٢).

غلب الطابع العسكري حتى على قصور الخلفاء والأمراء. كما هو الحال قصر بلكورا الذي أقامه الخليفة المرتك قري سامرا^(٨٣) والذي تأثر في تصميماته بإيران كسرى^(٨٤).

كانت تصميمات تلك القصور تموز على الجانب العسكري لحراسة الحكام، فضلا عن الجانب الترفي الذي يلائم متطلبات حياة الأرستقراطية. وقد لاحظ أحد الشخصين في الآثار أن تصميماتها خلت من الفن الهندسي نظرا لتخلف الرياضيات في هذا العصر^(٨٥)؛ بحيث لا تبلغ إذا أطلقا على قصور الخاصة آنذاك، «القصر - الحصن»؛ حيث امتازت بالضمخامة والخشونة من الخارج، بينما عجت من الداخل بمقومات حياة الإسرال والبذخ، إلى حد جعل بعض الدارسين يصنفها «بالحياة الأسطورية». لقد كانت «مدنا داخل المدن» تفص بالأسوار والأحداث الفخائية المنحلة. وقد كانت بواباتها الفارغة حاجزا بين واقع الحياة المصبة والحياة الفخائية^(٨٦).

من تأثرت بالواقع السوسيو - سياسي على عمارة عصر الإقطاعية؛ غلب الطابع

مشاعر الصفاء والعدوية، وترجى بمشاعر وجدانية عن السكن الأبدى، وتبعت إساسا بسر مبهم مضطرب، وتغذى حتما من نوع خاص ذي طبيعة روحية عالية. هذا فضلا عن إحيائها بتجارز العالم المادي من خلال أجسام مادية أصلا. ناهيك عن دلالاتها عن مهارات مبدعها التي تثير الإعجاب والتأمل^(٨٧).

كما يرى فن «الأرابيسك» - وهو إبداع إسلامي متموز - بوجود ذات شاعرة لها كيانها المستقل المطلق، فضلا عن تعبيره عن صفة الاستمرارية للاتجاهية^(٨٨). قد ترجى للزخرفة اللبائية والحيوانية - لأول وهله - بالتصميم والمعاكسة؛ لكن تأملها يكشف عن عكس ذلك، إذ إن الفنان المسلم استوحى الطبيعة دون تقليد ولا خلق أشكال جديدة مركبة أو خرافية^(٨٩)، لا وجود لها أصلا في الطبيعة؛ إنما جرى توريدها في إبداع خلاق^(٩٠).

أما الزخرفة بالخط العربي وللزخرفة الهندسية فتعكس دلالات إبداعية وفنية غير محدودة؛ سوف تكشف عنها في موضعها من اللاداسة.

سنحاول بطرح عدد تلك الإشكاليات العامة ومشاكل حلقتها أن نتجعب في إيجاز الدلالات السوسولوجية والفنية في العمارة الإسلامية إبان عصر الأديمار؛ مع تبيان ملحنى التطور خلال القرن الذي سادته «الإقطاعية» والقرن الذي تلاه؛ قرن الصحرة البيروجرانية لثانية.

في المرحلة الإقطاعية، سبق وأمرنا إلى ظاهرة تقلص العمران نتيجة الاضطراب السياسي والكساد الاقتصادي والخلل الاجتماعي والتعصب للفكرى. وقد لاحظنا غلبة الطابع العسكري على ما أسس من مدن خلال عصر تسلط العسكرية، تحكمها في

الصلى؛ فأصبح لكل إقليم طابعه الخاص نظرا لتمركز العالم الإسلامي إلى كبريات مستقلة متصارعة^(٩١). ففي الشرق غلبت التأثيرات الفارسية على نمط سامرا، سواء في العمارة الدينية أو العمارة المدنية؛ خصوصا قصور الأرستقراطية العسكرية الحاكمة التي عكست طابع حرياتها الترفي^(٩٢).

وفي عمارة الغرب الإسلامي، لم يسفر عصر الإقطاعية عن تخلق نمط خاص، بل جرى إحياء الأنموذج الأموى المتأثر بالنمط البيزنطى في الأندلس، بينما غلب الطابع العسكري على عمارة المغرب حتى بالنسبة للمنشآت الدينية؛ فكانت مأذن المساجد - على سبيل المثال - تماكي أبراج الحراسة والمراقبة والفتارات للخدمة^(٩٣).

وفي الشرق الإسلامي؛ ظهرت بصمات العمارة الهندية القديمة؛ فكانت المساجد بلا مأذن شأنها شأن المساجد البيزنطية^(٩٤). كما اختلفت عمارة العقود باختلاف أقاليم العالم الإسلامي مبرزة روح العطفات المحلية^(٩٥) أما القباب فقد تأثرت في العراق وإيران بالمعطيات الفارسية، وفي مصر والشام والأندلس غلب عليها الطابع البيزنطى، وفي بلاد المغرب شيزت بفصوصية طابعها العسكري؛ فكانت نصف كروية خالية من الزخارف إلا فيما ندر^(٩٦).

هكذا وبست الإقطاعية العمارة الإسلامية بطابعها؛ من حيث غلبة الطابع الحربي وإحياء الأنماط المحلية وعدم بلورة نمط إسلامى خاص؛ إذ تسعت العمارة عموما دينية وغير دينية بالعديد الناجمة عن التقاليد والمعاكسة؛ بحيث يمكن الجزم بأن العمارة الإسلامية آنذاك كانت تشارك مشكلات مرحلة التأسيس؛ دون أن تكتف منها إلى مرحلة النضج والابتكار التي أسفر عنها القرن التالي؛ قرن الصحرة البيروجرانية الثانية.

في هذا القرن تعاطل العمران نتيجة الاستقرار السياسي والرخاء الاقتصادي والسلام الاجتماعي والتقدم العلمى. فجرى ترميم أو إعادة تقييد المدن التي خربت في العصر السابق، كما أسست مدن جديدة وشيدت قرى على السواحل وأخرى صحراوية كمحطات للقوافل التجارية. ومن

أشهر المدن التي أعيد بناؤها. تلك التي وقعت على طريق التجارة البري الرابطة بين الصين والهند عبر آسيا الوسطى وغربي آسيا وعالم البحر المتوسط. من أشهرها سمرقند والحسورة وبغداد ومن للشجر الجزرية والشمالية، أما الموالي الساحلية فقد انتعشت عمرانياً مع تعاظم التجارة البحرية، ومن أشهرها سيراف وعدن والقزم وموالي الشام وتيس وسوسة وميلانة والصيرة وورشونة وأرونة. كما جرى تأسيس مدن جديدة لأغراض تجارية في القاب الأعم أو كعاصمة لدول مستقلة أو موالي صغرى. من أشهرها على سبيل المثال مدن فالغزو والقاهرة والمهديّة وأشير وهران وأصيلة والزهراء وقصر أبي دانس والزاهرة. وفي أحيات المسجرات الكبرى انتعشت مدن صحراوية مثل زويلة وودان ومجلسة وتارودنت^(٨٧).

لم يقتصر تطور العمارة الإسلامية في عصر المصوّة البرجوازية الثانية على تعاظم المد العمراني من الناحية الكمية فحسب، بل امتد إلى الناحية الكيفية أيضاً. لقد انتهت مرحلة الاقتباس والتقليد والمحاكاة، وبدأ التفاعل بين القديم ومعطيات الواقع الجديد يعطي نتاجاً إيجابياً. إذ طوع القديم ليجاري الحاجات المستحدثة لمجتمع المصوّة^(٨٨)، وجرى تعديله وتطويره بصورة أفضت إلى اختفاء سماته وخصائصه فاتحة الباب لطراز جديد يمكن أن نطلق عليه بحق الطراز الإسلامي^(٨٩).

من معطيات عصر المصوّة كذلك غلبة العمارة المدنية على العمارة الدينية كما وكيفا^(٩٠)، خصوصاً بعد شوب وخفوت صوت المآذير اللاهوتية، فقد كسرت العمارة لخدمة أغراض حياتية في السهل الأول^(٩١).

تظهر بصمات المصوّة كذلك في تأثر العمارة الإسلامية بالتقدم في مجال النهضة العلمية^(٩٢) التي سبق وأبرزنا معاليفها في المباحث السابقة.

هذا فضلاً عن انتماسها بقلبة الطابع الجمالي الذي طغى على خشونة وجفاف الطابع العربي. لقد اقترن الفن المعماري الرفيع بالعلم المتطور في عصر المصوّة، وتضافراً على وضع تصميمات دقيقة وزخارف جميلة في آن^(٩٣).

كما تنوعت المنشآت المعمارية حاملة معها الثوق الرفيع والدقة الهندسية لإشباع حاجات المجتمع الجديد. ويظهر ذلك في عمارة الأسواق وبساتينها وقصورها ولها ووكالاتها وفنادقها ذات لقياب الجميلة والعقود الضخمة. كذلك في الأسبلة والبيمارستانات وحتى العمادات التي انتشرت في المدن وازدانت جذرائها بالرسم والمصور والزخارف بقصد الترفيه عن روادها^(٩٤).

من معطيات المصوّة البرجوازية أخيراً: أن الطراز الإسلامي الجديد في العمارة انطوى على تعددية في إظهار الوحدة أو احتوى ثلاثة أنماط في طراز واحد، لقد ظهرت ثلاث مدارس تبنت هذا الطراز المعماري الإسلامي: هي مدرسة إيران وآسيا الوسطى (بلووية)، ومدرسة مصر والشام (الفاطميون)، ومدرسة المغرب والأندلس.

كانت تلك التعددية دليلاً لثراء الطراز الواحد الذي يجمعها ويطيحها بخصائص وملامح وقسمات مشتركة. وكان النشاط التجاري المتعاظم يكمّن وراء هذا التقاسم المشترك^(٩٥). فكانت الزخارف والرسم والمصور تنقل مع التجار وطلاب العلم ووقال الحجوج. في عصر عمه السلام. من إقليم إلى آخر^(٩٦). وتنافس الحكام «المعبرجون» في مجال العمارة والفنون ورعاية العلماء والأدباء والفنانين واستحلاب المعماريين لتشييد المنشآت الضخمة الجميلة^(٩٧) تعبيراً عن تنافس سياسي محمود. ولعل هذا يفسر لماذا ازدادت العمارة الدينية بالزخرفة الدلوية^(٩٨)، وصافي القلاء والسلاطين في تأسيس القصور الضامفة والسباني العامة السامية. كما جازهم كبار التجار في هذا الصدد، فكانت قصورهم تنافس أحياناً في ضخامتها وبهاها قصور الحكام.

لقد تأثرت العمارة الإسلامية بمعطيات الواقع السوسيو-سياسي في عصر تشييع بروج التضامع الديني والذهبي^(٩٩). كان هذا التضامع - فضلاً عن الأسباب التي ذكرناها - من وراء التسمات والتقارص المشتركة التي جمعت المدارس الثلاث في العمارة الإسلامية. دولنا على ذلك أن مساجد الفاطميين في القاهرة - برغم سطها المميز -

تأثرت في هذا العصر بالمعطين الشرقي والأندلسي المغربي، كما تأثر هذين للمعطين بالمثل بالتمتع الفاطمي^(١٠٠).

قصارى القول، أن العمارة الإسلامية في عصر الزهراء تجاوزت مرحلة التأسيس بما تتضمن من محاكاة واقتباس والبهار إلى مرحلة الإبداع والابتكار.

(ج) الفن الإسلامي

ارتقى الفن الإسلامي خلال «عصر الزهراء» ليسكن ويخبر عن الواقع الاجتماعي تعبيراً واضحاً. وعلى الرغم من اختلاف هذا الواقع الاجتماعي خلال هذا العصر، حيث شهد القرن الأول منه عويدة الإقطاعية، بينما سادت المصوّة البرجوازية القرن الذي تلاه، فإن الفرق على مستوى الفن بين القرنين كانت جد ضئيلة. وهذا راجع إلى أمرين؛ أولهما: أن قرن الإقطاعية المرتبطة كان محصوراً بين قرتين شهدا سحرين بروجوازيين، فقلت تناسبات المصوّة الأولى، متواجدة خلال العقود الأولى من قرن الإقطاعية، كما أن القصور الأخيرة من هذا القرن شهدت تباين الصورة الثانية وإراءتها.

وثانيهما: أن التعبير على مستوى الفكر والفن - خصوصاً - لا يحدث فجأة بل يحتاج إلى مزيد من الوقت كي تحمل ظواهر فنية محل أخرى. وهذا يعني أن مؤثرات عصر المصوّة الأولى لم تختف خلال قرن الإقطاعية، خصوصاً وأن للنمط الإقطاعي الذي كان سائداً كان هشا بحيث تواجدت في ظله بروجوازية هشة وهزيلة أيضاً.

نأسس على ذلك سنوعل على دراسة الفن الإسلامي خلال العصورين كوحدة، مبرزين تأثيرات المعطيات الاجتماعية المختلفة في تطور مصوّة الفن في مرجعياتها وأسطافاتها.

تستهل دراستنا بهار بعض الملاحظات العامة قبل الدخول في التفاصيل.

الملاحظة الأولى: تتعلق بتدور الفنون الإسلامية ووظائفها. لقد تعدد هذه الفنون وتفرعت ما بين تصوير وزخرفة ونسج ونقش في الخشب وتشكيل في الزجاج والخزف والفيسفساء... وغيرها؛ فضلاً عن

وهو رأى قنده «إتجهواؤن، مستشهدا
بمناذج من فنون الشيعة عموما وبعض
للمناذج الأخرى السنية^(١٠١)، كما ذهب
بعض الدارسين العرب - بحق - إلى أن
للزخرفة الإسلامية تطلوع على رموز
وتصور مفاهيم غاية في الذكاء لا لشيء إلا
لأنها تتجارب «التشخيص» وتخرج من
«المكثرة» إلى «اللمنوج» بما يفتح الباب على
مصراعيه للتساؤل والخيال ويبحث المجال
للمزج^(١٠٢).

لقد كان الفن الإسلامي مخالفة للطبيعة
لاقتداها أو يحاكيها بقدر ما يؤمى إليها في
تمجيد يحجب انتباه الناظر وحركته ويؤثر
فيه^(١٠٣). وفي ذلك دلالة على أن الفنان كان
يحمل ذاتا شاعرة بذاتها وكيانها المستقل
المطلق بحيث يستقل الزمان ويخوض إلى
امتداده سريعا^(١٠٤).

قد يعترض محترض فيقول بأن الزخرفة
الإسلامية تكون نمطا واحدا لا مجال فيه
للمميز بين اتجاه فني وآخر؛ لكن الحقيقة أن
الزخرفة تغيرت وتعدلت وتطورت بانتقالها
من مجال إلى آخر بحيث اكتست في دوراتها
قيما فنية جديدة^(١٠٥).

لقد أثر الدين والمذهب في الزخرفة،
خصوصا عند الفنانين الشيعة والصوفية
بحيث اكتست صمما فنيا غير محدود وصبرت
عن الاتجاهات الغنوصية والإشراقية ولم
تكف بظواهر الأشياء^(١٠٦).

الملاحظة الثالثة: تختص بمعالجة
مسألة المحاذير الدينية في الفن. لقد سبق
وعرضنا تلك الإشكالية في مجال العمارة
خاصة وأشعنا إلى الفن بعمامة. ونؤكد ما
سبق قوله من حيث تجاوز تلك المحاذير حتى
خلال عصر الإطاعة بكتفها المحافظ
المعصم، وأرضنا كيف كان الفقهاء
يحرصون العامة ضد أهل الفن بإفاعة
أحاديث موضوعة تحرم التصوير والتشكيل
والتجسيم. لقد كان المصورون مجبرين من
الفقهاء^(١٠٧). لكن الآثار الباقية دللت على
تجاوز تلك المحاذير فيما كشف عن بقايا
قصور بلى أمية. وحتى مقر الخليفة
المستوكل الذي أشهر سيف المعصم في
وجه أهل الفكر والفن - فإن أملاكه كشفت
عن صور بقرية لساء عرايا!!

الموسيقى. وهذا الفرع يعكس تعاملهم المد
الفني واتساقه مع المد البورجوازي، وتغلغل
الفن في الصناعات المعمورة بالفنون
الصغرى. وقد أخطأ بعض الدارسين حين
اعتبروا الصناعات تلك لا تدخل في مجال
الفنون^(١٠٨). لكن تلك الصناعات تدخل في
إطار الفنون التطبيقية التي تعترف للمدارس
الفنية الحديثة والمعاصرة بأنها تدخل في
صميم الفن. لقد كانت تشبع حاجات حياتية؛
لكنها مع ذلك انطوت على مسرح جمالي
واضح. وفي ذلك دليل على ازدهار الفن في
هذا العصر الذي تدرسه؛ بحيث يمكن القول
بتغلغل الفن في الحياة العامة وكسر احتكاره
على طبقة معينة؛ فاللباس والفرش والبسط
والنسيج والتشكالات وأواني التجميل
والشراب... وغيرها كانت تكتسي قيمة
جمالية أبهجها قرينة الفنان المسلم؛ إذ لم
تكن للزخرفة مجرد وسيلة لملا الفراغ أو
تغطية أشكالها؛ إنما هي أصول جوهرية أدقة
الصناعة ومهارة الصانع، بدونها يعد الأثر
الفني ناقصا^(١٠٩).

الملاحظة الثانية: تتعلق بنجاسة
التجريد في الزخارف الإسلامية. إذ يعتقد
البعض أنها سمة سلبية تخلق من المعاني
والدلالات. وهو حكم جد مجحف؛ لا لشيء
إلا لأن التجريد يفتح باب الدلالات على
مصرعيه ويتيح للمتل والمخيل التفكير
والتأمل إلى ما لا نهاية. لقد أرجع بعض
الدارسين التجريد إلى الإسلام نفسه؛ باعتبار
عقيدته تحفل أرقى صور التجريد^(١١٠). وهو
أوليل وارد ومقبول؛ دون أن ينظر الباب
على تأويلات أخرى لا مجال للنقض فيها
تدخل في باب الرمزية التي تعد في مجال
الفن دليلا على رقيه.

وفي هذا الصدد نجد رأيا مخالفا يهتم
الفنون الإسلامية بالفن من الرمزية^(١١١)

ينبغي أن يتم تجاوز تلك المحاذير شاما
في عصر الصورة البورجوازية الثانية،
عصر الليبرالية والانفتاح والتمساح^(١١٢)،
وهو ما ستوضحه في موضعه بعد مفصلا.

الملاحظة الرابعة: عن أثر النهضة
العلمية في ازدهار الفنون. ففي عصر
الإقطاعية لم يكن لتلك النهضة وجود أصلا؛
إذ تعدلت العلوم بعد عصر التأسيس الذي
شهد صعود بورجوازية للتكسب بفضل
الخصب الديني والمذهبي واضهاد الديار
الليبرالية في الفكر الإسلامي. كذا بسبب
الاضطرابات السياسية في سائر أرجاء العالم
الإسلامي. انعكس ذلك على الفن تسببا
بطبيعة الحال، خصوصا على مدرسة سامراء
التي مثل نمطا في فنون الزخرفة ويمكن
ترب الخشبة العسكرية^(١١٣)، فضلا في
الزخرفة النباتية الخالية من أي مضمون؛
كانت أشبه بالترزيق منها بالفن. كما وأن
استخدام الخط العربي في التزيين - آنذاك -
يعبر عن تلك الحقيقة نظرا لخلوه من أي
غرض إنتاجي^(١١٤).

تدخل الحال في عصر الصورة
البورجوازية الثانية الذي أقدرنا بهمنة
علمية؛ بلغ العلم إياه ذروة ازدهاره، وكرس
لخدمة أغراض علمية.

أفاد الفن من ذلك ازدهار طبيعي
الحال؛ فقد أفادت الزخرفة من علم الهندسة
أبها دلالة؛ إذ صارت من التسطيح والمزججة
إلى التعقيد والعمق، وترجمت للظريات
الهندسية. والرياضية عموما - إلى فن راقي
أصبح بدوره شامدا على ارتقاء الهندسة
العلمية^(١١٥).

نفس الشيء يقال عن تطور زخرفة الخط
العربي؛ لقد تحول إلى «خط هندسي» يشي
بالدلالات الثرية، ويكس طابع الاستقرار
والازدهار في المجتمع الإسلامي^(١١٦). هذا
فضلا عن دلالته على الارتباط بتطور
الصناعات عموما خلال عصر
الصورة^(١١٧)؛ ألقت الزخرفة وتأثرت بهذا
التطور والارتقاء بصورة متبادلة. كما ساعد
الازدهار التجاري على رواج هذا الفن
المتطور ليشمل سائر أقسامه للعالم
الإسلامي^(١١٨).

باختصار؛ كان تطور الخط الهندسي
مئة ترسيخ لإحدى القواعد الهامة في علم

الجمال؛ حتى حكم أحد الدارسين بأنه ارتقى بالفن الزخرفي إلى ما يشبه تشكيلات موسيقية. وجدير بالذكر أن الموسيقى ازدهرت في هذا العصر كعلم نظري وفي عملي كما سيون في موضعه من الدراسة. كان الخط الهندسي - في المحصلة النهائية - شكلا مهما من أشكال الفكر الجمالي، كما كان محاولة لرفع الفن إلى مستوى المتخاذا الزوجية دون أن تتزعزع منه للكمية العسية لنية للتأمل والتخيل (١١٥). لقد عبر الخط الهندسي عن تقديم نموذج تجريدي لفن عربي إسلامي رائع (١١٦).

الملاحظة الأخيرة: تتعلق بظاهرة تماطم للفن الشعبي في عصر الصعورة بعد أن كان الفن حكرا على الطليقة الأرستقراطية. فمع سريان التيار البورجوازي سرى الفن مختفرا حواجز الحدود السياسية والديانات الطبقية في آن (١١٧). كما لعبت الظروف السياسية دورا هاما في الاختراق. ففي الأندلس برز دور للعمامة السياسية مختفرا بتنامي للفن الشعبي (١١٨). وفي ظل الطاعنين والبوهيين الشيعة كان حرص الخلفاء والسلاطين شديدا من أجل استمالة جماهير السنة إلى المنصب الإسماعيلي والمذهب الأزدى (١١٩). وصول الحكم عمريا في هذا العصر على تجاوز كافة المصادر الدينية وغير الدينية بفضل سياسة التسامح ونشر الفنون بين الشعوب (١٢٠).

بعد هذه النظرة العامة عن سوسولوجيا الفن في عصر الازدهار؛ سنحاول تقديم أمثلة ونماذج لتدعيمها من خلال فصوص وتعليق واستقراء؛ وليس نتيجة تأمل لطابعي مجرد.

لعل من أهم دلالات تأثير الواقع الاجتماعي على الفنون الإسلامية، أن ظاهرة التقليد والمحاكاة للأشياء المورثة ارتبطت بالحقبة الإقطاعية، كما وأن التجديد والإبداع والابتكار لم يظهر إلا بإبان حقبة الصعورة البورجوازية الثانية. ولأسلوب لتفسير ذلك إلا بتغير معطيات الواقع الاجتماعي؛ وليس لعوامل دينية أو مذهبية كما ذهب بعض الدارسين (١٢١). صحيح أن الإسلام كان قوة مؤثرة وجوهرية لتعمكت على السفن (١٢٢)، لكن يبقى التعامل السوسيو-اقتصادي هو المحرك الأول للضرورة التاريخية سياسيا وفكريا وفنيا. ففي المرحلة الإقطاعية تأثرت الفنون الإسلامية بالواقع

السوسيو-سياسي من حيث الإغراق في المحلبة وغلبة الطابع العسكري والحدري واحتكار الأرستقراطية للفن؛ كما أثرنا من قبل. وفي المرحلة التالية - عصر الصعورة البورجوازية الثانية - ظهر الطراز الإسلامي بأشكاله الثلاثة - نتيجة سيولة التجارة واتصال الفكر وحرية الابتغال والوحدة الحضارية، فضلا عن إقرار السلم واستدارة للحكام (١٢٣).

بدیهي أن ينعكس ذلك كله على تطور الفنون الإسلامية وتتوفا في إطار الوحدة كما ذكرنا من قبل. فعمارة المساجد وزخرفتها اتخذت طابعا عاما له تسماته المشتركة مع وجود للخصائص المميزة في كل مدرسة من المدارس الثلاث. ومن وقارن المساجد الثلاثة الكبرى - المسجد الأكبر في أمصهان ومسجد الحاكم بأمر الله في مصر ومسجد قرطبة بالأندلس - ونظم مصداق تلك الحقيقة دون عاء (١٢٤)، فخصوصا في مجال الرسم والزخرفة (١٢٥). لم يكن ذلك إلا نتيجة منطقية لكون المراكز الثلاثة مراكز تجارية تجمعها جميعا وشائج اتصال عن طريق التجارة بين الشرق والغرب (١٢٦).

ولعل مما يبرز تأثير معطيات الواقع الاجتماعي بوضوح؛ أن الزخرفة الإسلامية في الأنماط الثلاثة كانت تعكس صور الحياة اليومية من غروب وزهور وسفن وحيوانات وجدلول وطيور وأسماك... إلخ (١٢٧)؛ استرحاما للفنانين من الطبيعة ونقلوها بأساليبها الفنية من مدرسة إلى أخرى (١٢٨).

لم تكن تلك الزخارف الدالية محاكاة للطبيعة - كما أسفنا القول - بل كانت استواء منها وتجريدا لها يحمل دلالات شتى وإيماءات عميقة - تظهر جلبا في إيماءات الألوان الزرقاء والخضراء والأذهبية المعبرة عن صفاء السماء والماء، بينما يدل اللون الذهبي - لاذلي لا وجود له في الطبيعة - ببريقه السحري - على حرص الفنان على أن يسطب من الأشياء أجسامها (١٢٩).

كما أن عدم محاكاة الطبيعة يبرهن عليه ما درج عليه الفنان المسلم من تعديل وتطوير لصور الحيوانات والطيور بإصطلاحها أشكالاً خرافية وإكسابها وجوها آدمية وتعويلها إلى عناصر زخرفية (١٣٠).

أما الصور الآدمية التي اقتصرت على زخرفة تصورات الأرستقراطية فقط إبان قرن الإقطاعية تحت تأثير المصادرات للأهوية؛ فقد أباحت تماما وانتشرت خلال عصر للصعورة تحت تأثير روح التسامح والاستنارة في ظل نظم «مدرجة» شيوعية كالدولة البوذية والدولة الفاطمية، أو كنية مسنها رياح الليبرالية كالفلاحة الأموية بالأندلس.

ففي الشرق ظهر فنانين من الفرس وظفوا الرسوم الآدمية في الزخرفة (١٣١) خصوصا في السنج والبسط والأكملة. وفي الدولة الفاطمية؛ رسمت صور الخلفاء والشاهين فضلا عن تحت التماثيل التي ظهرت لأول مرة في تاريخ الفن الإسلامي (١٣٢). وعبثت رسوم الفنون الآدمية إلى الأندلس عن طريق الفنانين الذين رحلوا إليها من مصر والشام والعراق.

وفي مجال الخزف؛ بدأ أشكليه في عصر الإقطاعية لتجسما في عصر للصعورة البورجوازية الثانية، أي خلال القرن الرابع الهجري ومابا (١٣٣).

وتحت تأثير النشاط التجاري وسهولة الاتصال مع إنتاجه في «دار الإسلام» وفق أساليب وأشكال متشابهة (١٣٤) كان مبعها من بلاد فارس (١٣٥).

كما أبدع الخزف ذو الدريق المعنى في عصر الصعورة لتجاوز مصادرات الفقهاء على استعمال الذهب (١٣٦). فزاد أزدان بزخارف من صور ورسوم آدمية خصوصا في الدول الفاطمية (١٣٧). وبرع الفنانين في المغرب والأندلس في ابتكار أشكال جديدة رغم تأثرهم بالأساليب الشرقية. وكان من أسباب ازدهار تشكيل الخزف توظيفه في خدمة أغراض حياتية للخاصة وللعامة سواء بسواء (١٣٨). وقد أسفر هذا الانتشار عن رواج الحس الجمالي بين سائر الطبقات.

بدیهي أن يزداد انتشار هذا اللون الجمالي في العالم الإسلامي؛ نتيجة زخرفة المسجوات التي ازدهرت صناعتها رسم زخارفها في العراق (الموصلين) والشام (الدمشقي) ومصر (الديبقي).

وليس أدل على شجوع روح التسامح في زخرفة المسجوات من اقتباس رسوم ولية وقطعية زيت ملابح الخاصة والعامة؛

في الزخرفة؛ في حين عكس السواد المغربي نفس الزخارف التي كانت تنقش على الجدران^(١٤٨).

أما النقش في الخشب، فقد تأثرت زخرفته بالأماط الفارسية والبيزنطية، وليس أدل على تأثير المد البربرجوازي اقتصاديا واليبرالي فكريا من تأثير الأماط الفارسية على النقوش الفخشية في مصر والشغرب والأندلس. واختص النقش في الخشب في العصر الفاطمي سمات خاصة؛ إذ جرى استنساخ الرسوم الأتمية والصور الخاصة بالحياة اليومية من النقوش الفرعونية. وقد انتقلت تلك الأساليب إلى الفن المغربي-الأندلسي^(١٤٩).

وفيما يتعلق بالخف المأجدة؛ فقد كانت من مظاهر الترف التي تزدهر بها قصور الطبقة الأرستقراطية^(١٥٠)، ومع أنها حكمت في مجالها حياة تلك الطبقة المترفة من خلال زخارفها التي صورت مجالس السمر بغيرهاياتها وموسيقاها ورقاصاتها وجوارها المنهيات، إلا أنها كانت تكس بالمثل حياة المجتمع في رسومها المستوحاة من الحياة اليومية لأفراد الشعب^(١٥١)؛ بما يلم على طبيعة النظم الحاكمة المستبصرة في هذا العصر. ولعل ذلك يفسر اختلاف صور الزخرفة باختلاف أماط الحياة في تلك الدورات الثلاث الكبرى^(١٥٢).

ومن العاج صنعت أيضا صناديق أسطوانية ومستطيلة زينت بنقوش ملونه تصور أتمية وحوليات وطيور وأشجار وأزهار... إلخ كانت في متناول الطبقات الدنيا^(١٥٣).

نفس الشيء يُقال عن الصناعات المعدنية من أثاث وأدوات منزلية برونزية ونحاسية. فيما عرفت بالتكليف. وإن اختلفت قيمتها الفنية حسب القدرات المادية لطبقات المجتمع^(١٥٤). ولقد تأثرت أساليبها الفنية - كذلك - بمعطيات محلية واضحة؛ كما هو الحال بالنسبة للمعادن المكنتة في إيران؛ إذ حملت رموزا ورسوما بعضها يعود إلى عصر الساسانيين، كما زخرفت بكتابات بهلوية^(١٥٥).

كما تأثرت بثرأه الدولة - وخصوصا الأمر الحاكمة - فكانت تلك الصناعات والخف المأجدة تصنع من المعادن النخسية،

وكانت محرومة خلال العصر السابق (الإفطاعية) حين عول الخليفة المتوكل على امتطاد أهل الذمة^(١٥٦).

لقد جرى تجاوز تلك المعاذير في عصر المصورة، أكثر من ذلك استيغمت الزخارف ذات الصور الأتمية على المنسوجات خصوصا في الدلة الفاطمية^(١٥٧)، كذا في الأندلس التي اقتبست الأساليب الزخرفية الفاطمية^(١٥٨)؛ في ملابس الفاسدة أو العامة.

ويع وجود دور الطراز على المستوى الرسمي والشعبي على بروز تأثير الأوضاع التطبيقية^(١٥٩). وعنى عن القول أن دور طراز السمر كانت تحاكي ملابس دور طراز الفواص^(١٦٠)؛ وهو أمر يتسق مع ما سبق ذكره عن تماثل دور العامة اجتماعيا وسياسيا خلال عصر الصورة البربرجوازية. وقد سمح الفاطميون للعوام بمجاردة ذوق الفاسدة في الملابس^(١٦١) كاستيول من أساليب جذب العوام إلى المذهب الإسماعيلي. كما سمحوا بارتداء الملابس المزينة التي حرمتها النظم المدنية في عصر الإفطاعية^(١٦٢). ولم يجد كبار التجار ما يحول بينهم وبين الأشغال بتجارة الحرير في عصر الصورة؛ لذلك ارتبطت صناعاتها بالمراكز التجارية الكبرى^(١٦٣).

أما السجاد الذي بدأ تصنيعه منذ القرن الثاني الهجري، فقد تماثل إنتاجه وزخرفته خصوصا إبان عصر الصورة البربرجوازية. واشتهرت مدن إيران بتصنيع السجاد الحريري الفاخر المشوي بخيوط الذهب واللغة وأصبح من أهم سلع تجارة الكماليات دوليا^(١٦٤). وقد تأثرت زخارفه بصور الحياة اليومية الطوبوية والأتمية، بينما تأثر السجاد المنسوج في آسيا الوسطى بالنماذج الصينية

كما هو الحال بالنسبة للتحف والتماثيل والحلى التي حوتها كنوز الفاطميين وخلفاء بني أمية بالأندلس^(١٥٦)، ومعلوم أن تلك التكرير قد نهبت من قبل العوام والمسكر على إثر اضطحال الخلافتين الفاطمية والأموية بالأندلس^(١٥٧). ولا يخلو ذلك من مغزى اجتماعي فحواه العدول عن سياسات على الخلفاء الأوائل في الإصلاح والعدل. لقد انطوى نهب تلك التحف والأواني والحلى على دلالات طبقية؛ لأنها كانت تحمل شارات ورموزا ترمز إلى الاستعلاء الطبقي؛ جريا على عادة شرقية قديمة^(١٥٨).

لم تزل الأواني الزجاجية والبلورية من مصعة جمالية ودلالات اجتماعية أيضا. فما يخص منها الطبقة العليا كان زخرفها منخبا، أما ما يتعلق بالطبقة الدنيا فكان خاليا من الزخرفة؛ دون أن يفقد الذوق والعس الجمالي الذي عبرت عنه عبقرية صانعيها^(١٥٩).

وعلى من القول؛ أن تلك الأحكام تطبق على مجاز الفن الإسلامي الثلاث بفعل للوشائج التجارية والفكرية بينها برغم الخلافات السياسية والاختلافات المذهبية. مصداق ذلك ما حدث في هذا العصر - عصر المصورة - لأول مرة في تاريخ الفنون الإسلامية من ذكر أسماء الفنانين والصناع الشهرة على ما أبدعوا من أعمال فنية^(١٦٠).

أما بالنسبة للموسيقى؛ فقد ازدهرت في هذا العصر؛ بفضل التقدم العلمي، ذلك أن الموسيقى اعتبرت علما وإذا في نفس الوقت. لقد كانت ضمن علوم الرياضيات التي كانت بدورها من مباحث الفلسفة؛ حسب تصديق العلوم عدد المسلمين نقلا عن الإغريق^(١٦١).

وقد اعتمد إخوان الصفا، بالموسيقى فصفوها عنها رسائل أفاضوا فيها من «فيثاغورس» مؤسس الموسيقى النظرية. كما ألف فلاسفة الإسلام في «عصر المصورة» - من أمثال الرازي والكندي والفارابي وابن سينا - مصنفات هامة وقدموا شرحا ضافية لمؤلفات الإغريق^(١٦٢).

وعلى المستوى الفني أطلق المسلمون على الموسيقى اسم «الفناء»؛ ومزجوا بين الألحان الفارسية وبين المؤثرات النصرية الإغريقية وظفروا نواج ذلك لخدمة أغراض حياتية^(١٦٣). فضلا عن الوظيفة الترفيهية؛

- (١٤) كريسبي: المرجع السابق، ص: ١١.
(١٥) موييل: دراسة عن فن العمارة، في كتاب: كريسبي وآخرين سالف الذكر، ص: ١١٥.
(١٦) نفسه، ص: ١١٦.
(١٧) إتيان سريو: المرجع السابق، ص: ١٦٩.
(١٨) Oleg Grabar: Op. Cit, p. 294.
(١٩) Ibid, P. 250.
(٢٠) Ibid, P. 254.
(٢١) Loc. Cit.
(٢٢) Ibid, P. 255.
(٢٣) إتيان سريو: المرجع السابق، ص: ١٧١.
(٢٤) كريسبي: المرجع السابق، ص: ١٤.
(٢٥) زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص: ١٦٣، القاهرة، بدون تاريخ.
(٢٦) أنظر: إريست كوتل: الفن الإسلامي، الترجمة العربية، ص: ١١، بيروت ١٩٦٩.
(٢٧) صالح أحمد الشامي: الفن الإسلامي، ص: ٤٣، دمشق ١٩٩٠.
(٢٨) إتيان سريو: المرجع السابق، ص: ١٨٦.
(٢٩) نفسه، ص: ١٨٥.
(٣٠) أنظر: رجل: مقالة عن «فن العمارة» في كتاب شاخت وبزيوت سالف الذكر، ص: ١٤٩.
(٣١) Oleg Grabar: Op. Cit, P. 253.
(٣٢) Ibid: P. 258.
(٣٣) Ibid: P. 272.
(٣٤) عن مزيد من التفصيلات: راجع: إتيان سريو: المرجع السابق، ص: ١٨٠ وما بعدها.
(٣٥) أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي، ص: ٧٣، ٧٧، القاهرة بدون تاريخ.
(٣٦) نفسه، ص: ٩١.
(٣٧) نفسه، ص: ١١١.
(٣٨) عن مزيد من التفصيلات: راجع: محمود إسماعيل: سريو ورجاء الفكر الإسلامي، ج ٢، ص: ٣٦ وما بعدها.
(٣٩) Briggs: Op. Cit P. 121.
(٤٠) Ibid: P. 135.
(٤١) أبو صالح الألفي: المرجع السابق، ص: ١٢١.
(٤٢) نفسه، ص: ١٢٢.
(٤٣) إريست كوتل: المرجع السابق، ص: ٣٧.
(٤٤) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٩٠.
(٤٥) أنظر: صالح أحمد الشامي: الفن الإسلامي، ص: ٣٥، دمشق ١٩٩٠.
(٤٦) Oleg Grabar: Op. Cit. P. 259.
(٤٧) Ibid: P. 257.

- Lascoix, Jean: Les Sentiment et Lavie (١٧) / Morale, P. 64, P. U. F, 1968.
(١٨) على عبدالمعطي محمد: المرجع السابق، ص: ٥٩.
(١٩) إريست كوتل: المرجع السابق، ص: ٩٠.
(٢٠) أنظر: Casson, Jean: Situation de L'Art Modern, P. 118, Paris, 1950.
(٢١) على عبدالمعطي: المرجع السابق، ص: ٦٩.
(٢٢) من القرآن على ذلك تأسيس دور الجادة من بيع وكتلتين وأبيرة ومسلج وكتايا... إلخ.
(٢٣) جان درغويل: المرجع السابق، ص: ١٦.
(٢٤) نفسه، ص: ٢٠.
(٢٥) بريسيورات: المرجع السابق، ص: ٢٢٠.
(٢٦) على عبدالمعطي محمد: المرجع السابق، ص: ٥٧.
(٢٧) عن مزيد من التفصيلات: راجع: فرانسوا: للخدمة الحالية لتسويرورجاء الترجمة العربية، ص: ٢٨٥ وما بعدها.
(٢٨) Taine, H: Philosophie de L'Art, P. 11, Paris, 1965.
(٢٩) على عبدالمعطي: المرجع السابق، ص: ٧٧.
(٣٠) نفسه، ص: ٧٨.
(٣١) إريست كوتل: المرجع السابق، ص: ٦٠.
(٣٢) أنظر:
نفاثون (سجدي): الترجمة في الفن، للترجمة العربية، ص: ١٤، القاهرة ١٩٧١.
(٣٣) على عبدالمعطي محمد: المرجع السابق، ص: ٨٠.
(٣٤) جان درغويل: المرجع السابق، ص: ٣١.
(٣٥) نفسه، ص: ٣٠.
(٣٦) نفسه، ص: ٢٨.
(٣٧) نفسه، ص: ٣٣.
(٣٨) نفسه، ص: ٣٨.
(٣٩) نفسه، ص: ٤٠ وما بعدها.
(٤٠) نفسه، ص: ٥٢.
(٤١) نفسه، ص: ٨١.
(٤٢) نفسه، ص: ٨٨.
(٤٣) نفسه، ص: ١٠٢.
(٤٤) نفسه، ص: ١٠٢.
(٤٥) أنظر: إتيان سريو: الجمالية عبر العصور، الترجمة العربية، ص: ١٦٧، ١٦٥، بيروت ١٩٨٢.
(٤٦) نفسه، ص: ١٦١.
(٤٧) كريسبي (وأخرون): تراث الإسلام في الفنون الفريدة والتصوير والعمارة، والترجمة العربية، ص: ٧، دمشق ١٩٨٤.
(٤٨) أنظر: دراسة Oleg Grabar من العمارة الإسلامية، في كتاب: Schacht, Bosworth

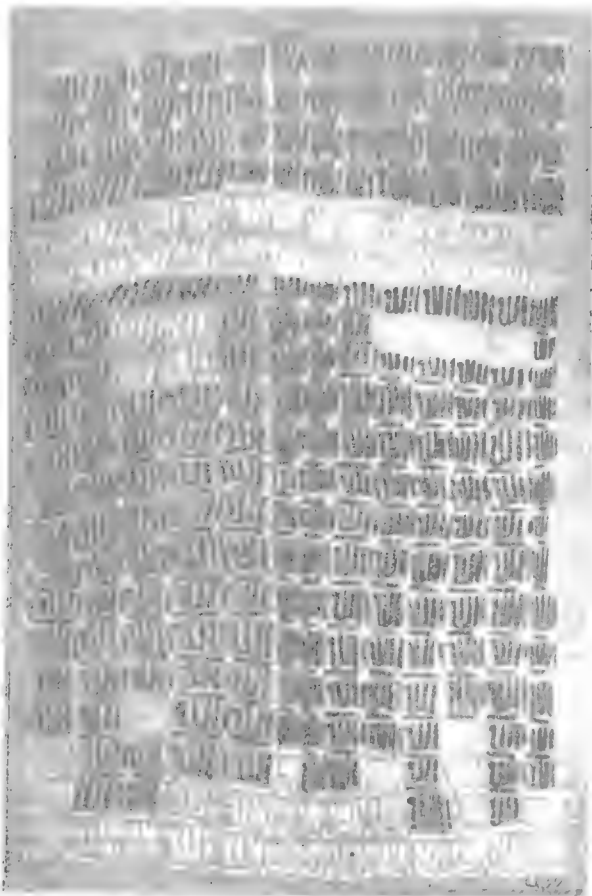
- وغيرها الرازي في علاج الأقسام للنفسية (١١٦)، واعتبرها ابن سينا وسيلة من وسائل حفظ النوع (١١٥).
وليس أدل على تأثير الواقع الاجتماعي من اعتبارها فسقا وفجورا إبان عصر الإقطاعية والنظر إليها نظرة تهويل في عصر المصنوعة البورجوازية باعتبارها تعظيلا للنفس والتجاوز عن التذويب حسب قول صاحب «العقد الفريد» (١١٧). ولا غرو إذ وظفت بالفعل في مجالس اللهو والمجون، كما وظفت بالمثل في أذكار المتصوفة (١١٨).
هكذا عبرت العمارة والفنون الإسلامية عن معطيات الواقع الاجتماعي في عصر الازدهار، إذ تخللت وتجمدت خلال «الحقبة الإقطاعية» لتختل وتزدهر في «عصر الصنعة البورجوازية الثانية». وفي ذلك يصدق حكم أحد الناصرين الشافعي بأن «الفن الإسلامي تعلم كيف يتغنى من نفسه على مر القرون» (١١٩)، بإقل الصيرورة السوسيو تاريخية فيما نرى. ■
الهوامش
(١) عن التعريف بتلك النظريات: راجع: على عبدالمعطي محمد: لفظة الفن، ص: ١٩ وما بعدها، بيروت ١٩٨٥.
(٢) أنه في هذا الصدد بجهود العالمين المصنفين مصطفى زور ومصطفى سريف وتلاميذهم.
(٣) عن نقد النظريات المعالية عسوما والنظرية السيكولوجية بحسبنا: راجع: جان درغويل: سريو ورجاء الفن، الترجمة العربية، ص: ٩ وما بعدها، بيروت ١٩٨٣.
(٤) نفسه، ص: ٨.
(٥) نفس المرجع والصفحة.
(٦) نفسه، ص: ١١.
(٧) أنظر: إريست كوتل: ضرورة الفن، الترجمة العربية، ص: ١٤، القاهرة ١٩٧١.
(٨) على عبدالمعطي محمد: المرجع السابق، ص: ٦٠.
(٩) بوبيلوار: «تطور نظرية الفن في روسيا»، مقال ضمن كتاب: الجمال في تفسيره الفارسي، ص: ٢٢١، دمشق ١٩٨٦.
(١٠) بينزيوف: «الجمال في التراث الكلاسيكي للاركانس البيزنطية»، مقال في كتاب: الجمال في تفسيره الفارسي، ص: ١٥٢، دمشق ١٩٨٦.
(١١) Hortick: Encyclopidie de Beau, Art, (١١) Alcan, p. 28, 1952

دراسة بكتابك The Legacy of Islam سالت
للكتاب، P. 281
Ibid: P. 267 (١٠١)
(١٠٢) الدليل على ذلك أن الفنان المسلم لم يفسح
الميلوية كما هي، قام يرسم ورقة الشجرة مثلاً في
سورته المحددة في الميلوية بل رسم ما يشير إلى
شكل الورقة. ولم يصور الحيوانات كما هي بل
أغشها لتكاد لا تراه في أسطورة.
انظر: صالحي أحمد الشامي: المرجع السابق،
ص: ٢٤٤

- (١٠٣) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ٧١.
(١٠٤) نفسه، ص: ٧١.
(١٠٥) نفسه، ص: ٧٢.
(١٠٦) نفسه، ص: ٩٥.
(١٠٧) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ١٥٦، ١٦٣،
١٧٠.
(١٠٨) كرويتي: المرجع السابق، ص: ١٤.
(١٠٩) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ١٤٠.
(١١٠) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ١٠١.
(١١١) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ١٣٠.
(١١٢) نفسه، ص: ١٠٧.
(١١٣) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٢٤٨.
(١١٤) نفسه، ص: ٢٣٧.
(١١٥) إيزاب كيرال: المرجع السابق، ص: ١٨٥.
(١١٦) نفسه، ص: ١٧٥.
(١١٧) إيزاب كيرال: المرجع السابق، ص: ٤٢.
(١١٨) نفس المرجع والصفحة.
(١١٩) نفسه، ص: ٣١.
(١٢٠) نفسه، ص: ٤٤.
Ettinghausen: Op. Cit. P. 274. (١٢١) انظر:
Ibid: P. 275 (١٢٢)
Ibid: P. 277 (١٢٣)
(١٢٤) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ١٧.
(١٢٥) كرويتي: المرجع السابق، ص: ٧.
(١٢٦) فرس أوزبكا: لأن الإسلام وأن على فن التصوير.
في أوزبك، مثال في كتاب: دلائل الإسلام، السالف
للكتب، ص: ١٠٠.
(١٢٧) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ١٥٦.
(١٢٨) Ettinghausen: Op. cit. P. 276
(١٢٩) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ١٠٥.
(١٣٠) نفسه، ص: ١١٧، ١١٦.
(١٣١) أحمد أمين: جدير الإسلام، ص: ٢٢٨، ٢٢٩.

- (٧٨) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٥٩.
(٧٩) نفسه، ص: ١١١.
(٨٠) نفسه، ص: ١٤٠.
(٨١) نفسه، ص: ١٥٠.
(٨٢) نفسه، ص: ١٥٣، ١٥٤.
(٨٣) من مبدئي من المعلومات: راجع: مسعود
إحسان: سونولوجيا للفن الإسلامي، ص:
٣٩٩ وما بعدها، أبو صالح الأثني: تاريخ الفن
عند العرب والمسلمين، ص: ١٤ وما بعدها، دمشق
١٩٧٧.
(٨٤) Oleg Grabar: Op. Cit. P. 270.
(٨٥) Loc. Cit.
(٨٦) Ibid: P. 272
(٨٧) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٦٦٩،
٦٧٣.
(٨٨) كازو كاها: المرجع السابق، ص: ٢٣٦، ٢٣٧.
(٨٩) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ١٢٠.
(٩٠) نفسه، ص: ١١٢، ١٢٣، زكي محمد حسن:
المرجع السابق، ص: ٢٨.
(٩١) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٧.
(٩٢) نفسه، ص: ٩.
(٩٣) نفسه، ص: ٩٠.
(٩٤) أخدريه: يكون: المرجع السابق، ص: ٢١٦.
(٩٥) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ١٤٠.
(٩٦) نفسه، ص: ٦٩، ٦٤.
(٩٧) انظر: صالحي أحمد الشامي: المرجع السابق،
ص: ٥٢.
(٩٨) كرويتي: المرجع السابق، ص: ١٢.
(٩٩) كازو كاها: المرجع السابق، ص: ٢٣٢، ٢٣٣.
(١٠٠) انظر: رأي Rauli Paret كما أورد:
Ettinghausen, R: The Decorative Art
and Painting, Their Character and scope.

- (١٣٢) إيزاب كيرال: المرجع السابق، ص: ٤٤.
(١٣٣) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٢٥٨.
(١٣٤) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ١٥٧.
(١٣٥) Ettinghausen: Op. Cit. P. 277
(١٣٦) صالحي أحمد الشامي: المرجع السابق، ص: ٢٤٧.
(١٣٧) نفسه، ص: ٣١.
(١٣٨) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ٣١٠.
(١٣٩) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٢٤٧.
(١٤٠) نفسه، ص: ٢٤٤.
(١٤١) نفسه، ص: ٢٨٩.
(١٤٢) Ettinghausen: Op. Cit. P. 276.
(١٤٣) صالحي أحمد الشامي: المرجع السابق، ص: ٢٤٧.
(١٤٤) إيزاب كيرال: المرجع السابق، ص: ٥٥.
(١٤٥) كرويتي: المرجع السابق، ص: ١٠٦.
(١٤٦) نفسه، ص: ٦٦.
(١٤٧) Ettinghausen: Op. Cit. P. 276
(١٤٨) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٢٩٠، ٢٩٤،
٢٩٥.
(١٤٩) نفسه، ص: ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٤٩، ٢٤٩، ٢٤٩، ٢٤٩،
٢٤٩.
(١٥٠) كرويتي: المرجع السابق، ص: ٧٢.
(١٥١) Ettinghausen: Op. Cit. P. 277
(١٥٢) Ibid: P. 276.
(١٥٣) كرويتي: المرجع السابق، ص: ٨١.
(١٥٤) نفسه، ص: ٢٥.
(١٥٥) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٥١٠.
(١٥٦) نفسه، ص: ٥٢٣، ٥٤٠.
(١٥٧) كرويتي: المرجع السابق، ص: ٢٢.
(١٥٨) نفسه، ص: ٥٨.
(١٥٩) زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص: ٥٨٧، ٦١٨.
(١٦٠) نفسه، ص: ٦٢٢.
(١٦١) ترجم للمسلمون الكثير من كتب اليونان في الفرساني:
منها: كتاب الفقه، وكتاب الإيضاح، وكتاب الفقه،
وكتاب لقسماته، وكتاب لقانون، وغيرها.
عن مبدئي من المعلومات: راجع:
أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ١٨٩ وما بعدها.
(١٦٢) نفسه، ص: ١٨٨.
(١٦٣) Ettinghausen: Op. Cit. P. 290
(١٦٤) محمد جويش محمد: المرجع السابق، ص: ٤٣.
(١٦٥) نفسه، ص: ٤٣٧.
(١٦٦) انظر:
(١٦٧) أبو صالح الأثني: المرجع السابق، ص: ١١٠.
(١٦٨) Ettinghausen: Op. Cit. P. 296
(١٦٩) انظر: أخدريه: المرجع السابق، ص: ٢١٨.



مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون

حياتها، وسيقدم ضمن أجهاداته بتدريب تلك الموجدات في داخله ليمارس تشكيلها من جديد في تنظيم تركيبي ذاتي، كذلك سيفعل المثال الذي لن يهده نساءً لأشياء وشخصيات الرجوع، وإنما سيبدل جهده الفني كي يستحضر لنا تصوره النموذجي لها مزيداً بأركانه الذاتية.

وقس على ذلك بقية فنانتي الشعر والدراما والأدب، فهم يرسمون لنا الحياة عن طريق تصويرها لا عن طريق نقلها، ويستخدمون لهذا لغة يرتفع مستواها على أيديهم إلى بلاغة ساحرة، تتجاوز المعاد من أنفاظ الكلام والوصف، ولها كامل القدرة على إصدار التعبيرات التي نلصق مشروعية تداولها في ميدان التدقيق الفني.

يمكن القول على أن العمارة بصفة خاصة، وللفن بصفة عامة مهمة التكاسر الروحية لا الميكانيكية، وأن على الفنان أن يمتلك لقدراته أكفأ عناصر التعبير التي شتم صياغاته محلي فني وإصاناً واضحا ومقبولاً، وخاصة نوع العناصر التي تشارك جميع الفنون في استخدامها، والتي عن طريقها وباستعراض الشبيه المتناظر منها في

الذين يصممون عمارة حرفية، تخرج هكذا أبراجاً ومنداً من الأسمنت المسلح، هؤلاء الأدهاء لا يلتفتون شيئاً عن مدعى الثقافة المعمارية.

والعمارة كذلك هي للفن الطمي لإقامة مبانٍ تتوافر فيها شروط الانتفاع والصيانة والجمال والاقتصاد، وفي بساطات الناس المادية والنفسية والروحية، والفردية والجماعية في حدود أوسع الإمكانيات. ويأحسن الوسائل المتوفرة في العصر الذي تكون فيه، وهي طريقة في العمل، بتكبير ومنطق سليم، وتعتمد على علم صحيح، وفن رفيع، ويقوم بها معماريون على صلة بالواقع والحياة، وعلى وعي وإدراك بأحوال بيئتهم وظروف العمل في عصرهم، لذلك انحاز البعض لقولية قرانك لويدرايت عن الصارة المعنوية إضافة إلى للفن الطمي.

يرى البعض كذلك أن للفنون وعلى رأسها العمارة ليس في الحقيقة مجرد تكرار لتعاضبات موجودات في الطبيعة، فالرسم مثلاً إن بدأ من نقطة استلهامه لشيء من هذه الموجودات فإنه سيبدل جهده الفني في تحميل صياغتها لها بشحنة انفعالاته الذاتية

يشغلني منذ مدة طويلة هذا الموضوع، وبالتحديد منذ اكتشفت أن هناك علاقة قوية بين العمارة والرواية. ومنذ تسندت في هذا الموضوع لإحدى الصحف وجدت الجميع بلا استثناء يتحدثون بلم غرير وفتوى قاطعة عن عمارة الرواية، وأحياناً أخرى رواية العمارة بدون فروق تذكر، أعرف أن العمارة ليست حكرًا على أحد لأنها أحد الفنون، لكنه من ليس مثله فن آخر.

فالعمارة كما قال الإغريق أم الفنون، لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً، بل ارتباطاً كائولوكيا بالفن والتذوق والأحاسيس، وهي صدى لفكر المعمارى الفلاحي من دقة الكمال وجمال اللبس المعمارية وتناسق التكوين، وحسن اختيار الألوان، وهي كذلك مثال البداية الأولى لفنون كالرسم والموسيقى.

هي العمارة إذن، والتي لا تسلي نفسها إلا لمعماري خلاق، وليس لأي معماري كان، فما بالك بالهواة الذين يتعمسون بها، حتى يقال أنهم خالوا من كل فن جانباً معرفياً ما، وكان ما يفتق معمارياً مثل حسن فتحى بالنفل - نوع من المعماريين الميكانيكيين

الوسيط اللغوي الآخر يمكن تحليل ما عساه أن يقابل المتدوق من مصطلحات الفهم والتدوق.

كما يمكن القول كذلك أن العمل العمراني هو نتاج تفاعل الديناميات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية، تكثيف العلاقة بين الإنسان والسكان في إطار التفسير الزماني لتسجل من العمل الإبداعي إدارة ربط بين قيم التراث والإحداثيات المعاصرة لتولد جسور معرفية للوعي المستقبلي.

لذا فإن هناك جملة من عناصر التحايز للبيئات العمرانية والتي يمكن أن تفرز خصائص مورفولوجية ترتبط من خلال حوار جنلي بمقومات السكان البيئية وطابعه السلوكية اجتماعياً كان أم ثقافياً، أم فيها فهناك عمارة يمكن أن تصاغ في الإطار البيئي (السطحي المئالي، كالعمرارة الخليجية، وعمران يمكن أن يترجم من جملة ما يترجم الرؤى الثقافية فيصنف سمة مميزة على مدن مثل القاهرة ومراكش والقيروان وبغداد.

أما الطابع الحضري فقد تميزت به بعض المدن القديمة صنعاء - جدة - فيمكن أسلوب هذه المدن الخاص والتميز عن غيرها في التخصيص للتميز. إن قيمة هذه الأصنام العمرانية هو ديمومة حيورتها المستمرة في واقعها المحلي والعالمي.

كما أن شاعرية السكان هي الألفة التي تضمن قدرة العقل على تذكر المكان فتصور حالة الشيء للظاهر مظهراً سمة مميزة في دافع المعاشية الحسية ذات المكان، فالتنوع والاختلاف التكويني لبعض المدن العربية بالرغم من التشابه الكلية التي تجمعها بفيلياها التاريخية يوقنا إلى سؤال ملح هو.. كيف نؤدى دورنا في التعبير عن عمران هذا الجزء من العالم بالرغم من تعدد مظاهر التعبير فيه؟

على أن الإجابة عن هذا السؤال ليس مجالها تلك المقدمة عن علاقة العمارة العربية بالفنون، وإنما سأتلى تفصيلاً في مرفوع آخر من هذا البحث، إلا أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين هذه المقدمة، وبين الأبعاد المعرفية لأنواع العمارة وتطورها والبعد الترمي لها وكذلك مفرداتها وعناصرها، لأن العمارة العربية أيضاً هي عمارة مناخ وعمرارة تراث ودين، كل هذا أثر على العمارة

العربية فأطلق عليها البعض العمارة الإسلامية، وهو مصطلح في نظر الكثيرين صحيح خاصة الذين أحصوا أن هويتهم مستوحاة أو بمعنى أصح مباحة، فجاراً إلى إطلاق هذا الاسم على العمارة العربية للتفاد من هويتهم التي هي المصطلح الأقرب إلى التسمية الصحيحة، حيث كانت هذه العمارة نتاج تراث متقلب من الثقافات وليست وليدة العقيدة الإسلامية فقط.

ولقد جاءت عمارة حسن فتحى مخرلاً لتجاسر دراسات مستفحضة وخبرة وثقافة ووعي ومعرفة واستعانة بالتراث الجمالي للأبنية العربية بمختلف عصورها، الفرعونى، للقبلى، الإسلامى على اعتبار أن السزل هو تمييز حضارى عن إنسان ما فى لحظة ما.

مثال للعمارة العربية

وبنأخذ مثلاً على ذلك فقد كان حسن فتحى يدعو إلى عمارة الدور الواحد ذات القباب مستفيدة من بعض عناصر العمارة الإسلامية وهي القبة ذلك الطرح المشترك الذى تشعب من خلاله بالألفة فى المسجد القديم والكنيسة الشرقية، لأنه تجد شيئاً مشتركاً فى صماتها، إذ أن القباب ليست قرناً إسلامياً بحتاً، بل هي بنت الشرق بدواناته - إنها رمز قبة السماء وتكفي زيارة قرية للبيسولات بالراحات والتي بدأها المسيحيون فى القرن الرابع الميلادى، لقد أقاموا ٢٢٠ منزلاً وكنيسة بأبيهم من مراد منطوية هروباً من اضطهاد الرومان، وهي بنايات صغيرة كانوا يتخفونها بالمعيشة، وكمقابر أيضاً، ولوجودهم فى الواحات الصحراوية وهي بخون أخشاب، وتم بناؤها بالمطوب وحتى يضمن المنطق حلوا المشكلة بأن جعلوا الأسقف قبوات وقبابها على شكل سلعة، فكل واحدة من القباب تشد على الأخرى، ولو قبلت إلى أعلى تنفذ المنطق، وهذه القباب تعتبر أيضاً إحدى الطرق الفرعونية فى التغطية وعن دراسة حسن فتحى وتنتقلته رأى ذلك فى مساكن الدوية التي استطاعت أن تحافظ على شخصيتها وأصالتها، وأسسها بالقيم الموجودة فى هذا المجتمع الذى لم تتركب عقلياته بسبب مندية زائلة، أو ثقافة متدورة أو ادعاءات طبقية، أو احتياجات غير حقيقية، فأحسن ذلك

بعلاقة مباشرة وإمكانية التفاهم مع هذا المجتمع.

هذا المثل يدل وحيث أن العمارة التي هي نتاج كل هذه الثقافات لا يمكن أن تطلق عليها عمارة إسلامية بل الأصح هو هذا المصطلح «عمارة عربية»، لأن التراث العمراني الإسلامي سبقه عدة قرون شيعت بتراثات عقائدية وعصرانية هامة لكل منها تراثها العمراني، ولذا كما أسلفنا فإن التراث العمراني الإسلامي استغنى من العمارة الفرعونية والإغريقية والرومانية والبطلمية، وحتى عمارة الجاهلية أيضاً فيما قبل الإسلام خاصة فى مناطق شبه الجزيرة، وعمرارة البابليين والكلدانيين والعمارة الفارسية.

ارتباط العمارة بالإسلام له مضاهيره على العمارة. حيث إن هناك ثوابت فى الدين الإسلامى لا يجب القرب منها رغم اجتهاد البعض والذي قبل كما نعرف برود فعل عتيقة فلن ننسى معركة الشعر الجاهلى لمه حسين والإسلام وأصول الحكم لعلى صبد الرارق، وأولاد حاربتا للجهنم محفوظ وجرير فودة، راسر حامد أبوزيد والقائمة طرية وأخرها سيد القمنى وكذلك فإن للعمارة الإسلامية ثوابتها فى نظر السلفيين ولا يجوز التماس بها، ولكن هذا لا يمنع الاجتهاد فى تطويرها، فقد تعددت محاولات تطويرها والاستفادة بالروح الإسلامية فى العمارة دون التشديد بالشكل Form التقليدى أو للتقويم الاستاينكى للعمارة الإسلامية.

ولقد دعى البعض إلى إحياء دور المحتسب فى البناء وهو ما ستورده تفصيلاً فى هذا البحث، والذي دعى إلى ذلك هو الباحث خالد محمد مصطفى عزب من خلال كتابه تخطيط وعمرارة المدن الإسلامية الصادر عن كتاب الأمة وهو سلسلة دروية تصدر كل شهرين عن وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية لدولة قطر.

وخطورة الدعوة تلك هي ظهورها فى هذا الوقت بالذات الذى فيه بموجب إحياء دور المحتسب تم التفرقة بين الفكر الكبير الدكتور نصر حامد أبوزيد وزوجته، فهي إذن ليست دعوة لوجه الله أو حباً فى الحنل وإبداء الأمن، ولكنها ترسيخ وتأكيد لمعادن وتقاليدهم بالتراثى باعتراض عصرها، كذلك فإن هذه الدعوة هي جواز مرور لهذا الكتاب.

المقالة بين العمارة العربية والفنون

وقد اركز الباحثون في العمارة الإسلامية إلى كتاب الله وسنة رسوله في إثبات أن هناك علاقة ما تؤكد أن هناك عمارة إسلامية دين للظفر بموضوعة إلى التراث الثقافي المعماري السابق على الإسلام، وهناك عشرات الكتب والأبحاث التي نشأت في دراسة هذا الموضوع وكان آخرها ما قامته المعماري الأردني راسم بدران إلى متدني أسئلة المغربي، وقد سبقه الكثيرين منهم حسن فحسي الذي ارتكز في عمارته على عناصر معمارية إسلامية كثيرة كذلك الدكتور عبد الباقي إبراهيم في عمارته وكتبه وأبحاثه ومن أشهر مؤلفاته في ذلك المنظور الإسلامي للظنرية المعمارية وكذلك تأسيس القوم الحضارية في بناء المدينة الإسلامية المعاصرة، والدكتور كمال عبد الفتاح والدكتور يحيى عبد والدكتور أحمد عبده.

على أننا إذا افترضنا جدلاً أن العمارة الإسلامية تسمية صحيحة فهي عمارة عربية في المقام الأول، وهي طبيعتها عمارية أخلاقية إنسانية كونية تعدد بالجماعة ولا تهمل الفرد، وتراعي الكل، ولا تنكر للخاص، وهي تعادي المنظومة الاستهلاكية المعمارية التي تصامم في دوران عجلة الإنتاج دون التوقف على حساب قتل الإنسان عن طريق القضاء على قيمة الأخلاقية وذكره ليصبح شيئاً من الأشياء. فأصبح من الضروري أن نحكم الربط بين الرزي الثقافية الاجتماعية واللبية الأيكولوجية والتجديدية التقنية الذي هو في حقيقته الكلي الذي يميز الحضارة العربية الإسلامية من غيرها من الحضارات، وفي هذا السياق يمكن أن نقول أن العمارة العربية الإسلامية هي بالإضافة كما أسلفنا عمارة المكان أيضاً إضافة إلى المناخ.

لقد أعطت هذه العمارة للمعماريين الخلاقيين مساحة كبيرة للإبداع والخيال، وتوقف البعض منهم عند النظريات دون التطبيق، وطبق البعض منهم نظرياته لكن لم يتجلبوب معها الجمهور المعريض صاحب المشكلة الإنسانية كعمارة حسن فحسي، وفي نماذج قليلة تمت تحت تأثير بريق الجوائز والمسابقات كجائزة أخاخا ومنمدي أسيلة وغيرهما من المسابقات، ولم تكن نابعة من حلجة معمارية حقيقية، والدليل أن المدن الجديدة التي أقيمت في مصر أو في بعض للبلاد العربية أو حتى الأحياء الجديدة لم تخضع تصميماتها أو تخطيطها للنظريات المعمارية التي تدعى الأسالة أو المحافظة على الشخصية.

على أن هذا لا يمنعنا من أن نستشف الأطر المعرفية التي راقت عملاً معمارياً بعينه والتي تكونت من صور ذهنية ثابتة، كما أننا باستقهارنا أروح المنشأ المعماري نستطيع أن نتجنب التشويه والتسبع والتكرار التاريخي الذي يؤدي بصاحبه إلى المقم خلف وجهة فنية مزعومة.

ولقد مشرب راسم بدران مثلاً عن استقطار روح المنشأ بعمول عمارة الفلوج بتدريتها على التعامل بحساسية في الإخراج المداخي من خلال تبنى أنظمة وتقنيات خاصة به في معالجة المناخ من خلال تطويع المعوى المعماري لتشكيله بحيث يساهم مساهمة فعالة في رفع المستوى المداخي للحيز المأهول والمناخ الحار الرطب.

ولقد تجسدت هذه المعالجة كما يقول من خلال ما يسمى بأبراج الهواء، أو ملائق الهواء، التي شكلت من خلال تكرارها في المباني المختلفة نمطاً يوحد طابع المدينة، لقد كانت هذه الأبراج بالإضافة إلى دورها الوظيفي ترمز إلى منزلة صاحبها الاقتصادية والاجتماعية من خلال قدرته على تشكيلها عمارياً وزخرفياً.

على أن الترفيق لم يلازم المعماري راسم بدران بأخذ الملقب في عمارة الفلوج كمثل، إذ إن الملقب أو أبراج الهواء كانت في البدء تصممها مصرياً انتقل كسائر الثقافات إلى البلدان العربية وهذا للإيضاح فقط حتى تكون للريادة حسيوها. لأن هذا الملقب أو أبراج الهواء ظهرت لأول مرة كأحد العناصر

المعمارية في عمارة للقاهرة القديمة ثم انتقل إلى سائر البلاد العربية.

ولذا تجارنا هذه الملاحظة وعرضا إلى عمارة المكان لندما تميزت بامتلاكها بخصائص معمارية تعبر أفضل تعبير عن وظائف وأنشطة حيوية كان لها وجود في الماضي ولا يزال المكان إلى اليوم يزخر بحيوية تلك الوظائف. إذ أن هذه الوظائف كانت الدواة التي حفزت على المجاورة السكنية فكانت مراكز يتراس الممران حولها، وهذا هو حال المدن العربية الإسلامية العريقة التي يشكل الجامع فيها، وما تبعه من عناصر ثقافية وتجارية، ومراكز جذب لكيانها المدني. إضافة إلى منشآت عامة تشكل وحدة متكاملة يتجسد فيها التوازن بين الروح والعقل والمادة وهذا هو سر بقاء هذه المدن حية قاعة.

ومن أجل الخوض في غمار الإشكالية المكانية للنشأ كلاً من أن نتعرف على بعض الطابع الاجتماعي والثقائلي الخاصة، والتقيم السورلة لتلك التجمعات لهم قراءة التعبير المعماري من حيث الشكل الناتج عن ارتباطه بمكونات مكانه من عادات اجتماعية ومواد وتقنيات ومؤثرات مناخية ويطبيعة.

لقد وجد المعماريون أنفسهم أمام تساؤلات كبيرة أمام هذه العمارة العربية فيما إذا تغيرت صوريتها تحت تأثير هدمها تعسداً أو أثر زلازل أو انهيارات ذاتية، وكان التصال المطروح هو ما الذي في استطاعتهم مثلاً أن يسطروا ليجعلوا من هذه الآثار التي تولفها الصورة حياة نابضة، وماذا يجب أن يفعلوا كي يحسن الجميع قراءة هذه الصورة التي أصبحت في صداد الماضي بعد هدم البناء لتشييد منشأ آخر في مكانه.

أمام هذه التساؤلات الكبيرة أدرك البعض أهمية قراءة تلك الثقافة وفهم روحها، فهي وحدها التي يمكن أن تسعنا لاستنباط قراءة ذات دلالات حضارية خاصة بناء، لذا كان إبراز دور الجامع للمتصق بقصر الحكم والمراقب الحيوية في وسط المدينة القديمة مما يساهم في قراءة الدلالات السوفوكية لهذا الانصاع.

لقد عكست صلة الربط مع الجوار بموضوع الرؤية الاجتماعية للممران البشري

لأنها جاءت لتعبر من خلال الاندماج والتمثال مع هذه الكتلة البشرية عن قدرتها على توليد نموذج اجتماعي أصيل غير متحيز.

ماذا تعنى المدينة الإسلامية؟

كان لابد لنا أن نهتم بالإجابة على هذا السؤال قبل أن ندخل في العلاقة بين العمارة العربية والفنون الأخرى، وهو موضوع شالك وصعب ومتفرع والمراجع الفاسدة به قليلة.

تناولت عدة مراجع ماهية العمارة العربية الإسلامية منها عمارة الفقراء أم عمارة الأغنياء لصاحب هذه المقدمة، والتقاء العمارة بالشمع للدكتور عبده بدوي وهو كتاب هام لم يسلط إليه أحد نظرًا لاتزال صاحبه رسله الدائم وتخطيط وعمارة المدن الإسلامية للباحث خالد محمد مصطفى صرب، وتأسيس القيم المعاصرة في بناء المدينة الإسلامية المعاصرة للدكتور عبدالباقى إبراهيم والمنظور الإسلامى للتخطيط المعمارية لنفس المؤلف، وكتب أخرى كثيرة وقد رجع كل صاحب كتاب من هذه الكتب إلى عشرات الكتب والمراجع الأخرى فالدكتور عبده بدوي مثلاً رجع لأكثر من مائة مرجع عربى خلاف المراجع الأجنبية والدكتور عبدالباقى إبراهيم رجع إلى العديد من المراجع في التخطيط والعمارة الإسلامية التى تصنيق بها صفحات الكتاب خلاف عشرات المراجع الأجنبية كذلك صاحب كتاب تخطيط وعمارة المدن الإسلامية، وقد اعتمد كاتب هذه المقدمة على مراجع كثيرة أخرى كنظريات العمارة للدكتور عرفان سامى وتاريخ العمارة للدكتور توفيق أحمد عبدالجواد وعلاقة العمارة فى القرن العشرين للفن لمراف.

هل هناك مدينة عربية حقاً؟

عند الحديث عن الخصوصية الإسلامية القائمة على المحيط الإسلامى يراعى أنها ليست بالضرورة مواصفات إسلامية كما لو كانت مسجد أو معبد، إن غالبية الدول العربية تعرضت إلى تدخلات عديدة سواء من خلال الاستعمار أو التفاعل الحضارى والاجتماعى بالمحيط الغربى كما يفضأ، أو التأثيرات الهندية أو الآسيوية كما هو حاصل فى بلاد الخليج، والحقيقة التى لا يختلف



بيت السمويس،
سامى على حسن

وإذا نظرنا إلى عمارة مدينة القاهرة نجدنا أيضاً وقد تعرض الجانب للترافى فيها إلى تدخلات صمرانية تتطرق بالعمارة المتقدمة لتي شمرعت وقللت من قبسة المدينة الإسلامية، خاصة كوبرى الأزهر الرضى والتقريب وقد اغتال بلا هوادة الأفكار المعمارية العظيمة.

لسة من يدعى أن المدينة الإسلامية والعمارة العربية لا وجود لها وإنما بنيت على غرار المدينة الأوروبية فى القرون الوسطى، وهذا خطأ ومحاولة لإلغاء خصوصية المدن العربية.

وفى حقيقة الأمر ليس هذا الرأى بجديد، المتشرفون مثل أندريه ريمون يصلون إلى الاستنتاج ذاته لكن باختلافات معينة.

وكان من الملاحظ أن الرقعات العميقة عن العمارة الإسلامية كانت للمستشرقين على نحو ما فعل كوتل Ernest - kuhnei الذى ذهب إلى أن الفن الإسلامى لا يفرق بين ما هو دينى، وما هو دنيوى، وأن الجانب الدنيوى المتمثل فى المسجد كان متأثراً بالعمارة الكسوية.

والى مثل هذا ذهب كثيرين يجهى فى مقدمتهم دراسة كريستوفر Creswell وأهم ما يؤخذ عليها أنها تنظر من خلال مفاهيم المدينة الغربية سواء أكانت إفريقية رومانية أو كانت غربية، مرجع المدن فى الإسلام حتى العصر العثمانى،

عليها إلتان أن بلاد الخليج كانت لمعامل تجارب معمارية إذا جاز التشبيه، فقد كان هناك عشرات الأنواع المختلفة من العمارة، من كل دول العالم تقريباً، حتى أننا شاهدنا عمارة الهلند العمر، وعمارة مزاعى البقر، والمطراز الإنجليزى، والمطرز المعمارية الإفريقية، اليونانية والرومانية مروراً بصبر الباروك وشبهه من عمارة تغطى شتى متروپ الأرض.

ولقد ذكر كريستوفر فى كتابه «العمارة الإسلامية المبكرة» فى منهج تأسيس العناصر الأثرية عن مبنى قبة الصخرة، وما يشتمل عليه من عناصر زخرفية أن به ٢٢٪ تأثيرات رومانية و٢٢٪ تأثيرات بيزنطية، و٥٥٪ تأثيرات سورية مسيحية، والباقي وهو ١٪ غير محدد الهوية، ويبدو كما يقول خالد صرب فى كتاب «تخطيط وعمارة المدن الإسلامية» أن مذكره كريستوفر ذا مظهر برئ ولكن إذا تأملناه بدقة سجدته يقول: إن البناء لا يمت للمسلمين بصفة سوى استخدامهم له، فهم مقتنون غير مبتكرين، وقد قاد هذا الطرح العديد من علماء الآثار إلى الاستغراق فى تأسيس العناصر المعمارية والفنية، وسطرها صفحات فى ذلك حتى صرنا ندخل فى المنهج الاستغراقى للتأصيل، فمن البحث عن مضمون عمارة المسلمين، العربية، وكيف يمكن أن يؤثر هذا المضمون فى العمارة.

المقالة بين العمارة العربية والفنون

وحتاجان إلى دراسة أكثر تعمقا للعمارة التاريخية في العراق قبل الإقبال على مثل هذه المشروعات الكبيرة .

هل تستطيع العمارة العربية الإسلامية الصمود تجاه هذا الغزو المنظم، تجاه كل تلك التهورات الثقافية العدائية؟

ثمة أبنية رالمة من منظور إسلامي تم تنفيذها منفصلة عن أية علاقة بالقديم، وثمة مفاهيم مستوحاة من الهجرة، فقد تركها المصلون من أجل إعادة غشوها في المستقبل، فالإسلام ظل على الدوام ذلك الدين الذي ينكر بوحدة الله، ووحدة الكون أما اليوم فإلنا نعيش فترات انغلاق، لا نعرف ماذا يحدث غدا، ورغم ذلك فإن خصوصية المدن العربية وروحيتها ثقافتها تستولي على الجميع، فالروح الإسلامية استطاعت أن تستوعب الاستلهايات السابقة للإسلام في بناء المعمار، الدروب والأزقة تفسر العلاقة بينها وبين الأفراد، وهي علاقات معقدة مليحة بالرموز، والمعمار الجمالي ما هو إلا تجسيد للفراغ الذي له خصوصياته في أشكال متعددة وثرية، الأقواس ما هي إلا تجسيد لذلك، وبخلاف العديد موجود في كل المعمار والمساحات الداخلية والخارجية، وتعتبر المدنية العربية الإسلامية عن مفهوم حيز الفراغ ثمة تحريك للمساحة، أما الفذين فهو عنصر روحي إنساني، وتكرار هذه الرموز لها دلالات مثلما التكرارات التي تبعث النشوة في النفوس.

إن للفن المعماري لا ينبغي أن يكون هدفا بحد ذاته، بل من الضروري التأكيد على الهوية الحضارية لهذا المعمار، فقد حقق المسلمون الأوائل هدف هذه العمارة النضفة، ذلك أن العمارة الإسلامية تعبر عن الرمزية، إننا لا نطالب بإعادة الماضي بقدر ما نسعى لتطوير العقيدة والتخطيط لاستراتيجية الحفاظ على هويتنا المعمارية، على أن من الملاحظ أن هناك التعامل الوصي بثرات المنازل والمساجد والتكادس، هناك أجيال عاشت قديما وتعيش في المستقبل وبخاصة القول أن المخطط الأساسي يعتمد على العمل الجماعي لصيانة المدنية والحفاظ عليها، كما أن التجمعات الثقافية تجسد نتائج ثقافيا معينا، وعند إعادة صيانة البناء القديم

البحث عن التراث في السامرة العربية كمقابل موضوعي ويدرج لحماية الهوية الوطنية كما أكد أنه لا مناص للمجتمعات النامية أو الفقيرة من استعمال التكنولوجيا المتوافقة في البناء والتي تعتمد على المادة المحلية كالطين في الألياف والأحجار والطوب الطلقة في الصحراء.

ويتخطى مكرراً لأبعاد خطورة الاعتماد على التكنولوجيا الغربية وأشار إلى أنه فيه خطورة كبيرة، إذ أن ذلك يرتبط دليماً بالاعتماد على الغرب اقتصادياً وثقافياً، الأمر الذي يفقد المجتمع هويته كما يفقد العمارة العربية هويتها بالتبعية.

لكن رغم صدق نظريته فإن اجتياح النظم الغربية في العمارة ومراد الإنشاء قد سيطر على كل مبادئنا بلا استثناء، حتى أن قرية الصحفيين في الساحل الشمالي التي صمم حسن فتحي قبائها بالخرسانة المسلحة التي حارباها حسن فتحي محاربة شواء، إنه يرى أن هذه المولد تترجم حضارة أخرى، وعليه فإن التشريعات لم تصب المدن العربية فقط بل أصابت في المصميم روح الوطن والوطنان.

هذا في الوقت الذي أعدت فيها دراسات كثيرة تكتب بما لا يدع مجالاً لأي شك أن هناك تأثيرات كثيرة للعمارة العربية على العمارة الأوروبية، ولقد ذكر الدكتور صبيح الباقلي إبراهيم في كتابه «المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية، أن المعماريين العرب اعتبروا تصميم بلدية برسطن فتح جديد في عالم العمارة، إذ يرون فيه بعض للنم التشكيلية التراثية العربية، كما يرون فيه تردداً للعناصر التي تتناسب مع الظروف المناخية في البيئة العربية، فوجدوا فيه مصدراً للإلهامهم يرجعون إليه في معظم تصميماتهم للمباني العامة أو السكنية. وقد بدأ تعامل رواد العمارة في الغرب مع العمارة العربية عندما صمم جريويوس بغداد وصمم فرانك لود رايث مبنى أوربا بغداد التلاري الذي أحاطه بزخارف عربية تعبر عن بذخ التلالبي العربية، وهي نفس التجربة التي أقبل عليها جريويوس في تصميمه لجامعة بغداد التي لم تطبق فيها نظريته التي تربط النظرية بالمشوية، ويبدو أن كلا من «فرانك لود رايث» و«جريويوس» كانا

مارسيه Marcusi يرى أن هناك شخصية للفن الإسلامي على الرغم من أنه يدون بالكثير إلى الفنون السابقة عليه، باعتباره آخر المواليد في العالم القديم.

أما «جون رسلان» فقد قرر أنها تراعى حاجات المجتمع على نحو ما جاء في كتابه مصابيح العمارة السبعة: للضمحية والحقيقة، والقرعة، والجمال، والحياة والتذكرى، فالعمارة في نظره هي ترتيب المباني وزخرفتها بطريقة تجعل روحها تبعث على الصحة والقوة والسعادة الروحية.

التكنولوجيا المتوافقة:

بنت المدن القديمة في خطر نتيجة إنشاء الطرق التي شيدت حولها، ومفاهيم المعمار الحديث، وكان واضحاً أن المدن الإسلامية وبمذ القرن الأول للهجرة حتى المتقية العثمانية قد بنت بيوها بفلس المولد، كما ذكر فريد شافقي في كتابه العمارة العربية في مصر الإسلامية، عصر الولاة.

ثم جاءت مع الاستعمار فكرة البناء بمواد صلبة لها بالبلاد مثل الأسمنت المسلح والزجاج، والتي حارباها المعماري حسن فتحي بكل قوة، وثاني فكرة عمارة البيئة والمواد المحلية والبناء التعاوني، وكان حسن فتحي يرى وهي رؤية صادقة أن العمارة إحدى الدلائل ضمن دلائل أخرى كثيرة تمكن الطابع الثقافي لشعب من للشعوب، مثلها مثل الأزياء، ونوعية الأطعمة، والبيئة العربية ذات المناخ لجاف معمرة بالأفترية، ولذلك فتصميم البناء يجب أن يراعى معه هذه الحقيقة سواء من حيث الإشاعات أو الارتكاعات أو إقامة الدوافذ والأبواب، ومن حيث اختيار مواد البناء.

وتعتبر نظرية حسن فتحي المعمارية مقاومة لهذا الاستعمار ووجوده فكان دالم

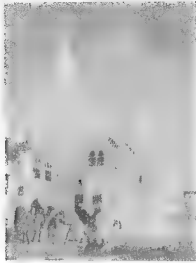
يدين إقصاء البعد الثقافي، لأن مجموعة التكاملات هي التي تصنع المعرفة، وكل فرد له تصور للمدينة على حدة.

شخصية المدينة العربية الإسلامية:

لاحظ المعماريون أن المدينة الواحدة أصبحت متعددة التخصصات والملاح، وأصبح التصميم في الغالب غير متوافق مع البيئة، وغیر منسجم معها، بل وغیر قادر على تقديم لمسة خاصة قد تكون الجمال أو الجلال أو الإبهار أو البهجة، فحين كما يقال تشكل أبنيتها، وبالتالي فإنها تشكلنا، وللمعماري الفرنسي لو كوربوزييه مقولة مشهورة بأنه يستطيع أن يتحكم في تصرفات وسلك الإنسان من خلال المكان الذي يصمم له، وما يؤخذ علينا أن كل شيء قد تركه للتسقة، وهكذا أصبح التعامل مع مدينة المكان لامع محصورة المكان، يعني أن هناك عددًا كبيرًا من السكان يعيشون في المدينة بأجسامهم لا بأرواحهم، ويفهم التقليدية، لا بالقيم الجديدة، فالمصري الذي يكف بالمكان، ويكتسب أسلوبه وحداثة وعصريته بتكائه وإدراكه لتقسيمات الحجم والكثافة والتباين باعتبارها الملامح المميزة لشخصية المدينة.

ومن المعروف أن المكان ليس مهما في ذاته، وإنما أهم هو نوعية الحياة التي تنشأ فيه، بمعنى أنه يوجد أناس لهم أهداف محددة، ولهم نسق معيشي رافق، وهكذا يتكامل الإنسان والبيئة، ويتعارفان معاً في خلق حياة أفضل، ومسحوق أن لجغرافيا المكان أهمية بمعنى أن تكون المدينة قريبة من مراكز اللزود السكاني، وتعدوى على قاعدة صناعية، ومجموعة بوفرة الخدمات، والبنائات الأساسية للمشروعات لكن الأهم من هذا كله هو وجود أناس راضين في ترقية حياتهم إلى ما هو أفضل.

قبل أن تخطط للمارة الإسلامية بفورها وجدناها تعبر بالقباب البارزة من عالم السماء وعالم التجريد، ونحن في الوقت نفسه للفضاء الداخلي للإنسان وكيف يتدفق خارجاً، أما المكان فهي تسعى بالإنسان وتصور به، فإذا جئنا للمارة الغربية وجدناها تتجسس عن العظام والإبداع والظفرة إلى المستقبل، فأين نحن من كل هذا؟



مؤثر: جامع السلطان قايتباي أحد روائع الفسار الإسلامية في العصر المملوكي

والمشابة، فضلاً عن وجود المثلث والمربع، والشكل القمائي والسداسي.

وإذا من أبرز ما يميز الأبناس المعمارية الإسلامية، أنها تصمم في بنائها وواجهاتها وهندستها ومرفقاتها حول وجهة، أو بتعبير أدق لمر القبة، المسجد الصرام، أما في الأبناس العمرانية المعاصرة أو في عمران المدن الحديثة، فلا وجهة ولا قبة يرصّب على الإنسان المسلم تحديد القبة إذا خرج من المسجد.

وقد حمل البعض العمارة الإسلامية أكثر من طاقاتها وأقروا أنها لابد أن تتوافق مع العقيدة وإلا ستكون عمارة كافرة، ولابد أن تدعى بالمستزيمات والروابط الاجتماعية والعنابر الضمنية، والدواعي الفطرية المرافقة لهذا الفن، فالفن المعماري والخط للتخطيط في تخطيط المدن والشوارع والمرفقات العامة، وأماكن التجمع العام له كبير الأثر في بناء العلاقات الإنسانية، وعادة التسبب الاجتماعي، وإشاعة الوحدة، وتعيق الأصول النفسية للتكامل الاجتماعي من مثل التعاون والرحام، وحسن التجاور، والإيثار والإحسان، وما إلى ذلك، تلك المعاني التي بدأت تنمو في أحشاء المدينة.

كان الطراز الإسلامي في العمران مقترحاً إلى أعلى ليتمكن المسلم من التفرغ إلى السماء وهذه الفتحة الضمائية لها مدخلات وإحصاءات في حسن المسلم، وتوجهه في الدعاء أو في التوجه إلى الله.

كما نلاحظ أن المدينة العربية الحديثة في الغالب فلتدة التصميم، وفي الوقت نفسه ليست على رنام مع البيئة. وما أكثر ما قيل عن «التأثرين»، له علاقة صحيحة بأرض «الأكروبوليس»، وأن الأهرامات لها أكثر من صلة بطبيعة الأرض المنحرفة التي حولها.

السهم أنه في مخطط لم يراع أحد في الغالب عناصر التصميم من مناس، وأون وشكل وكثلة وقضاء واتجاه، وقيم ضوئية وصوتية، وأن هذا كله لم يوضع في دوائر انهيمة والتوافق والتعاضد والتناوب، والتوازي والتفارج، لتتوافق للمدينة عناصر الحيوية والاهتمام والجاذبية.

في المقابل نجد أن تخطيط المدينة العربية الإسلامية يتميز بالأسالة، وإذا كان للبيت استقلاله وقسمته وارتفاع جدرانه مع منق نوافذها وطورها، فإن المدينة ككل يجب أن تكون مسورة ومختقة، وطيفة والمراقف، وما يحكم الأمر كله هو تدخل الأشجار وتكثيفها وتشارها وتجريديها، فإذا كان هناك تعامل مع العناصر البدائية والهندسية، وقوامها القوطية المنحنية والمستديرة والمنقعة مع مراعاة للتقابل والتوازن، فإنه نلاحظ عدم وجود بداية أو نهاية لها، فهي تكند وتأخذ في الامتداد لغير عن الأثرى، ومن انطلاقاً الروح إلى ما يسمى «التألف المنب» للوصول إلى لديه الأعذب، بواسطة الدوائر الضمائية والمتحارة والخطوط المتكسرة

المسألة بين العمارة العربية والفنون

أما في الأقطاب العمرانية في المدن الحديثة والمعاصرة فالسماة محجوبة تماماً وكأنها صممت لتشكل قطيعة بين ساكنيها والسماة. وتظل نافذة التفكير في الكون، فقد يعيش الإنسان ويصوت في قراب البهائم.

على أن هناك تعريفات علمية محددة بالعمارة الوظيفية للعمارة الإسلامية بهدف الوصول إلى الاستغلال الأمثل للمكان في المباني المختلفة والوظيفية أو المضمون الإسلامي في النظرة المعمارية، وإن كان يؤثر على التشكيل الفراغي للمبنى من الداخل، ومن ثم يرتبط بالاستعمال الداخلي للمبنى فهو في نفس الوقت يؤثر على تشكيله الخارجي، وبذلك يرتبط بالمنظر الاجتماعي الخارجي للمبنى، فما في داخل المبنى هو من حق صاحبه المسلم، ولكن ما في خارجه هو من حق المجتمع الإسلامي الذي تحكمه قيم المساواة والحرار والتكامل، كما تحكمه القيم الاقتصادية التي تشكل البنية الاجتماعية للمجتمع، وثأني بعد ذلك التقييم التشكيلي الداخلي والخارجية لاستكمال الصورة العمرانية للمبنى.

يمكن إجمال بنية المدن الإسلامية بالخصائص التالية، وهي أن كل المدن لها مركز، ولثة فزارج بين الدين والتجارة، عادة ما يوجد مركز جغرافي يسيطر به الأسواق والبازارات، وليس هناك فصل بين السوق والجامع، وعادة ما تكون الأسواق تحفي الجامع، ويصعب اكتشافه منذ الزهرة الأولى إلا المستندة، وهذا يدل على أزمة الاعتراف بالذات التي تختل أساليب عديدة في التعبير، فالعالم الإسلامي يكون حنانياً وثقافياً وديوقراطياً، إنها ثورة ويعيشها الإنسان المسلم، ونعكس ذلك كله على الجوانب العمرانية كما يمكن على نفسيته.

على أن ثمة تقابه بين المدينة العربية والمدينة الأوروبية حيث يحيط دار القضاء بالكاتدرائيات والمدن العثمانية تقص بين التجارة والسكن، الحوانيت والبازارات والأسواق محفوفة فقط للتجارة، ليس هناك أي مسكن، منطقة السكن تكون بعيدة عن المركز، إن ابتعاد المنزل عن السوق أو المركز تعبر عن فكرة الشارع المغفول وهي فكرة إسلامية، في أوروبا ثمة شوارع مغلقة أيضاً، للدروب في المدينة للعزقة تحمل اسم مالك المنزل الذي عادة ما يمكن في نهاية الدروب، وهذا ما يحفظ المنظر الأسرى.

لثة محارلات لوضع مقهى في نهاية الدرب، وهذا مخالف لفكرة الدرب، ثمة علاقة بين للسكن والشارع ثمة تضاد بين الواجهة الظلية، ثمة تضاد بين الغرب والشرق.

والمشكلة التي تواجه المدينة العربية القديمة أن الأسر التي تقود بها هي ليست الأسرية، الأغنياء يسكنون في منازل خارج المدينة، والفقراء يسكنون في البيوت القديمة، ومنظر الواجهة فكرة أدخلها الأوروبيون أبان حقبة الاستعمار والمباني ذلت الأفراس تراث عربي، إذن ثمة أسلوب حياة تنعكس في هذه العمارة، ومن هنا يأتي اللبس للعمارة الإسلامية من خلال الإطار الروحي.

على أن هذه ليست المشكلة الوحيدة فالمدينة العربية القديمة تواجه تغيرات واسعة، وهي مرفأ حضاري وأبست ديكور. هناك بلا شك خصوصية في المدينة العربية تخاطب ثقافة اجتماعية، ولو نظرنا إلى تخطيطات المدن العربية نلاحظ أنها كونت في مدن مقابلة دون واجهة خارجية، تلتفح على مناح خارجي، والحياء القبلية عند الأسر العربية تتناسب مع الأديان الثلاثة في الشرق. وللمنازل المتقابلة التي تتم فيها احتفالات الزواج، المغلفة على نفسها، ومثل فكرة الأسرة، وفكرة التقسيم الأسري والتقاليد تترجم فكرة الإيمان بالله الواحد، الأذان يذاع في الخارج، والصوت يطلق السماء، وكل وحدة في البناء تمثل وحدة دينية، وريادية، وكل المباني التي بنيت سواء في لتكتاس أو المساجد أو الأهرامات تحوي على الروح.

عناصر العمارة العربية الإسلامية:

لا تكتمل شخصية العمارة العربية إلا باكتمال عناصرها التي أفرزتها على مر

العصور وتعاقد الثقافات. الحاجة الإنسانية والاستغلال الأمثل لامكاناتها، وقد أشرنا إلى البعض منها في عجلة خاصة عندما تحدثنا عن تأثير العمارة العربية على العمارة الأوروبية، إلا أننا سنحاول قدر الإمكان التقرب منها والتألف معها، فخصائص العمارة العربية الإسلامية تشكلت حسب حاجة الإنسان المسلم وتقاليد وخصوصيته، سنحاول هذا التياب والمآذن والمشريات والسبل والنافورات والمقف والفستقات والبانيو أو الفناء الداخلي والتخويش والدقاعة والعمامات وغيرها من هذه المفردات التي تؤكد الشخصية العربية المسلمة، في نفس الوقت الذي تعطي فيه كامل الخصوصية للإنسان المسلم، وإن نتعرض لدراسات طيبة لتسوية لهذه العناصر وإن نرجع إلى الأصول والمراجع في هذا الحيز، حتى لا نقتل على القاري غير المتخصص.

المآذن:

تحدد الطرز المعمارية في تصميم المآذن التي تقف عريضة كريمة منتصبة في قوة ورشاقة تنفخ خلالا على التكوين الفني، وتقرها الزخرفية تدل على موهبة وبراعة، هذه الحنف المعمارية الإسلامية تتدغم في شموخ أبنيتها وإزدهار زخارفها، وإزاء تقوسها مع الفراغات والألوان الساخنة والمذهبة، ومساطف الضوء في مشهد عام يؤثر الخيال ويغضب العينين، إنها بلاد البين والضوء، فاللون حينما كان زاه، رائع، باهر، والضوء يتألق في إلهار وفتحة، عرض مسجد لجمال بلا حدود.

لجد أن المصنوع الإسلامي في تصميم المساجد يساعد على الانطلاق بالفكر المعماري والابتكار للفني، فالفكر المعماري الذي ابتكره المصنوع (الفنية، في «سامراء» بالنزاق في العصر العباسي متأثرًا ببناء «الزيجورات» الأضرورية قادراً على ابتكار مثانة القرن الطيرين مثلاً في نفس المنطقة، وفي ضوء التقدم التكنولوجي الذي يتناسب مع قدرات المسلمين، وإمكاناتهم الفنية والاقتصادية على المستوى المحلي والعالمي.

والمشكلة حصر جوهرى أساسى بكل مسجده، وهي في الغالب مكونة من خمسة أدوار أولها وأسطها مربع الشكل من أسفل ثم يتحول إلى شكل مثانة عند القمة، وفي كل

مختلفة توضح التوافق للإتارة اللازمة للملم الحائزي، ويلاحظ أنه كلما ارتفعنا بالمخنة كلما قل القطر.

وقد ظهرت المآذن في العمارة الإسلامية لأول مرة في دمشق حين أذن بالصلاة من أبراج المسجد القديم الذي قام فيها بعد على أنقاضه المسجد الأموي، وقد أشار المقرئى عند التكلم على إعادة بناء جامع عمرو إلى بناء المآذن في مصر لأول مرة في تلك الدوابت أن المآذن الأولى التي شيدت لأبراج مريمية، وأن هذا الطراز في بناء المآذن انتقل إلى سائر بلاد العالم الإسلامي، وفي مصر انتشرت طرز مختلفة من المآذن حتى يمكن اعتبار القاهرة مركزاً لمعظم أنواع المآذن التي عرفتها العمارة الإسلامية وذلك سميت القاهرة والسيدة ذات المائة ألف مئذنة، وأقدم المآذن التي عرفتها العمارة الإسلامية مأذنة جامع أحمد بن طولون، أما مآذن العصر الذهبي في الإسلام فكانت تقام على قاعدة مربعة ترتفع قليلاً أعلى سقف المسجد وبعد ذلك تحول على شكل ثمانية الأضلاع إلى الشرفة الأولى، وكان يحل كل ضلع من هذه الأضلاع الثمانية قبلة صغيرة مزودة بأعمدة لها نهاية معلقة الشكل، ويستمر هذا الشكل المثلث إلى أعلى، وغالباً ما يكون قطر هذا المثلث أقل منه في المثلث الأول، وتتوالى هذه الأضلاع الخارجية بالصفوف الزخرفية وأعمال الأرابيسك. وفي نهاية المئذنة ظهر القنطرة دائرية أو مستوية على أعمدة لحمل الشرفة العليا، مع توزيع نهايتها بشكل نهدي على شكل قوس في شكل تقرير Scotia يملؤها نهاية من البروز.

ومن أهم ما تتميز به المآذن في هذا العصر الشرفات البارزة ذات الخلال الجميلة المنصوعة من الجبس أو الحجر الصناعي، مفرغة تعمل على تزيينات معمارية من المقرنصات كما في جامع قايتباي، وأعطت هذه المآذن صفة فاحصة لهذه المساجد الإسلامية بجمال شكلها وجمال وهي ترتفع كأنهم بالعملة الفرجونية، في الفضاء السماوي الزايف خلفها كأنها أذرع ممددة إلى الله سبحانه وتعالى تطلب المزيد من الرحمة.

الحمامات في العمارة الإسلامية:

كانت أفضل الحمامات القديمة البناء، كثير الأنواع، مرتفع السقف، واسع البوابة،

عذب الماء، طيب الرائحة، وتكون حرارته بقدر مزاج الخلط إليه، وأن يكون الفناء ممتصاً لأن أبخرة المصام رديئة وكثيرة، فإن ذلك يجين على تقليل حرأ بخرتها.

والحفاظ على الخصوصية فقد خصصت حمامات للنساء، وفي بعض الأحيان أوقات معينة ترد فيها النساء في الحمامات، وقد كان للصعب يفتقد أبواب حمامات النساء مراكب في اليوم، ويأمر أصحابها بإصلاح الحمامات ويضع مائها ويغسل الحمام وكسبه وتظيفه وأن يغسلوا ذلك مراكب في اليوم كما ذكر المشيرزي.

أما عن تخطيط الحمامات فقد شيدت على نظام يضمّن للمسح عدم تعرضه للإبذاء بالارتفاع السريع من البرد إلى الحر، أو العكس فقد كانت تشمل على عدة بوّابات الأول منه برز مرتب، والثبوت الثاني مسخن مرز، والثبوت الثالث مسخن مجهف، ووفق ذلك فالانتقال بينهما يكون تدريجياً، كما ذكر «الزولي - الشيرزي - عبد الشافي».

الأقواس:

في مقدمة جميلة بقلم المهندس الكبير جبرا إبراهيم جبرا لكتاب «بوسيات بصيرة لعماري عربي: معاد الأوسى» نذكر أن العرب اخترعوا في أنحمن الناس لتقاراً وثيقاً بعمارة الأقواس حتى ليصالح الناس ألم يكن العرب هم الذين اخترعوها.

وما كان معاد الأوسى عرافاً، فإنه قد يؤكد على أنه القوس استعملت لأول مرة بشكل كبير وذو وظيفة بنوية عند البابليين والأشوريين، وهؤلاء هم حضارياً وتاريخياً للصرب الأرائل الذين أسسوا حضارة ثل حضارة في المدن العظيمة التي أنشأها على ضفاف دجلة والفرات.

وهكذا فإن لفهامه في موضوع القوس المعمارية إنما هو ضرب من البحث في دخيلة النفس، وتغلغل في أصباق الذككرة الجماعية، إنه ضرب من العودة إلى الجذور.

إن للمهندس المعماري بمجرد استخداه القوس بشكل ما، مهما يكن خارجياً، يحيى للذرات المبرية، يجب على المعماري أن يكون شديد الوعي لكل ما يجب أن يدخل عنصرياً في التخطيط لكي يجعل من القوس لا مجرد استمرار ظاهري للماضي، بل عاملاً

بذاتها جوهرياً في تجسيد رؤية المصاضر، توحى بالماضي ولكنها لا تمتص تحت عبئه. ليس شمة مهندس في العالم عربي كان أم غير عربي، يستطيع أن يجزى مرة أخرى معجزة «قبة الصخرة» بالمقدس، وأن المرء ليصالح هل كان ميكل أنجلو يعرف شيئاً عنها، لكنها شأنها شأن القباب الجديدة من المباني العربية العظيمة الأخرى التي أعيدت على التنوع على موضوع القوس، تقف مصدراً للإلهام وللشعور أمام المعماريين العرب اليوم، وعندما نذكر حصن الأخيضر «القام» في القرن السابع أو الثامن الميلادي، في أواسط العراق، ناهيك عن للممارات العباسية الرائعة التي ما تزال قائمة في بعضها ببغداد، بما فيها من تراكيب للإيقاع البصري المبدئية على القوس، فإننا نجد المزيد من التبرير لهذا الهوس الخلاق بالقوس في تخطيطات مهندس عربي.

ماهر القوس بالمشيد؟ يقول إسماعيل دافقيش «ما القوس إلا قبة يسببها مستطان اثنان لأن القوس في المباني تكون من قطبي دائرة، وبما أن كلا القطعتين ضعيفة جدا بعد ذاتها وتعمل إلى السقوط، وبما أن التواحدة تقارم سقوط الأخرى فإن للضعفين يجعلان إلى قبة واحدة».

إنها ضد جميل، هذه القوة التي يسببها مستطان، بالمعنى الفيزيائي القطبي، وبالمعنى البصري أيضاً يوجد الشر مستحقة في الآخر، إن لمة إيهام بقوة عاطفية في العظ الذي يتصاعد من الأرض ويحني من السماء ليسقط ثانية إلى الأرض، وإذا بتكاثر هذا الشكل، فإن وقعه في الغالب أشبه بالموسيقى التي تملأ الصدر بجذل أن انفراج قبلي يكاد يحوط عنه أي تحليل.

وبم ذلك ضمن مقاييس إنساني جداً، إذا يبدو أن حرار الأقواس يجرى بمسلمات إنسانية، فالمرء قد يشعر أنه أطول قام، وأكثر كبراً، حين تبقية الدراسة المحيطة به، أو الواقعة تحت بصره، في المركز من الأشياء، ولا نزال أبداً من كأمته التي له حق فيها.

القبة: القباب

كانت الزوايا، والأسقف المحيطة أو المقبة التي استعملها حسن فتحي في عمارته

المعمارية بين العمارة العربية والفنون

عنصر رئيسي، أو العنصر الرئيسي الأوسع في تخطيطها، يرى أن لها مزاياها، فهي تمكن أكبر قدر من أشعة الشمس، كما توفر قدراً من الظلال والظل، الأمر الذي يخفف من الأعمال المعمارية في الداخل، ومن ناحية فإن هذه الأبنية أو القباب تعمل على زيادة ارتفاع الجزء الأوسط من السقف من الداخل، الأمر الذي يساعد على امتصاص الجو الحار الذي يرتفع على أعلى كسما أن حركة الهواء تزيد على الأبنية والقباب.

وكانت القبة كما ذكرنا سابقاً ولا مانع من ذكرها ثانية بصفتها أحد العناصر الأساسية في العمارة الإسلامية ذلك العنصر المشترك الذي تشرع من خلاله بالأبنية في المسجد القديم - والكنيسة الشرقية، لأنه تجد شيئاً مشتركاً في عمارتها، إذ أن القباب ليست تراثاً إسلامياً بحتاً، بل هي بنت الشرق بديانته، إنها رمز قبة السماء تكفي زيادة قرية البجرات بالوحدات والتي بناها المسيحيون في القرن الرابع الميلادي. لقد أنشأوا ٢٢٠ منزلاً وكنيسة بأديهم من مواد محلية هرويا من لمنشهاد الرومان وهي بنايات صغيرة كانوا يتخذونها للمحشية، وبمقابر أيضاً، وبوجودهم في الوحدات المعمارية وهي بدون أخشاب، ولم بناوها بالطوب.

هذه القباب تصبى إحدى الطرق الفرعونية في التخلية كمياد الزاموسم، كما استعملت في مساكن اللرية. القبة لها استخدامات أخرى، ورموز أخرى، وهي في العمارة الإسلامية رمز السماء، وخاصة عمارة المساجد، والأضرحة، فبنى المسجد يعبر عن افتتاحه في اتجاهين بتصميمه وتكويناته المعمارية، في الاتجاه الأول رأسياً للاتصال بالسماء والاتجاه الثاني أفقياً نحو مكة المكرمة للاتصال بحكمة المسلمين، وهو بذلك قد حقق الرمز باتصاله

بالسماء على مستوى الجماعة براسلة للفتنة في فكرة التماس إلى العلا في عمارة للجامع بالمفتنة.

القبة أيضاً استخدمت رمزاً للسماء في عمارة الصحراء، وكيف أن جزء السماء المرتبط بالغذاء الداخلي هي فيه مرفوعة على أربعة أركان، الأمر الذي يوفر رمزية للسكن وهو نفس الرمز الذي مثله القبة المنشأة على شائبة أضلاع، ويمثل عرش الرحمن من الذي يحمل ثمانية، وهو نفس التشبيه الرمزي الذي يستعمله الصوفية، ويخرج المضمون عن الشكل.

المشربية:

اهتم المسلمون بدراسة الزخارف الهندسية، واستندوا عادة تامة بالألوان وخاصة الزاهية منها. الأحمر والأبيض والأزرق والذهبي والفضي، ونشأ من تلك الخطوط والتكوينات الشكل الأرابيسك، وتظهر أثر ذلك الفن في تصميم الخطوط القديمة التكوينية وفي أعمال وأشغال المشربيات وتصميم الأخشاب لأعمال المشربيات والشرفات والمابر والتصميم بالعلاج والأبواب والسفن.

والمشربية معالجة مصرية إسلامية، تصنع بدخول الرياح ولا تصنع بدخول أشعة الشمس، وعادة ما توضع المشربيات لتغطي السطح الخارجي للشبابيك أو البلكونات أو الشفعة التي تصمم للجولس في الداخل والمتجمع بالفصوصية، وتلطيف الرياح دين للتحرض لأشعة الشمس، وتعمل المشربيات في الأجزاء السفلى من الممكن لكسر حدة الضوء وتوزيعه الفصوصية أما الأجزاء المرتفعة فتصمم لها مشربيات أوسع تساعد على التهوية، ومما هو جدير بالذكر أن الرجذات المختلفة لهذه المشربيات أو بعض أدق لهذه المقامات المطلقة لا يمكن تكبيرها أو تصغيرها، حيث إن هذه المشربية تستعمل لكسر حدة الضوء الناتج عن شدة الإضاءة، وقد عجز معماريون الغرب عن فهم عمق الحلول المعمارية في الشرق واقتباسهم لأشكالها دون جوهرها، فأنت استعمالهم لأشكالها إلى عكس الغرض منها، فزادت حدة الضوء في كثير من الحالات.

المشربية تبرز عن البناء إلى الإمام كلها من الخشب الأرابيسك، تحظى بالدقة والمهارة في صنعها وزخرفتها.

كما تحجب السكان عن صبرن المارة، بتوزيع الضوء، والظل على تكوينها في تدرج رابع، يعطوها طاقات من الزجاج الملون المعشق.

وقد ظهرت المشربية في العمارة الإسلامية مرتبطة بالفصوصية، وأخذت أشكال عدة، وتطورت تطوراً كبيراً، فغلب التفسير أخذت شكل المقصورات التي تطل على «الختوش»، وهي الجلسات الخاصة حول المحديقة الداخلية بدافورتها وطبوعها، والمقصورة قد تكون مثابة الشكل أو مربعة أو مستطيلة أو دائرية، وتظهر في الركائات والخانات التي لا زالت موجودة حتى الآن، كركانة الغوري وخان الخليلي، وهذا الشكل من البلكونات أو المشربيات يعتبر صبغة معتدلة في العمارة الإسلامية إذ تعطف الفصوصية، وتعطي للسكان حرية الرؤية والمشاهدة وخاصة في الخانات والركائات التي كانت تعتبر سكا جماعياً للأغراب وغيرهم.

وعلى الرغم من انتشار المشربيات بشكلها المعروف واختلافاتها من المباني الحديثة فهنا لا يلقى مميزات، ولم يمنع البعض من مهاجمة رجعها باعتبارها عردة لعصر الحريم، هذا غير صحيح بالمرّة، فالمشربية تشبه نظارة الشمس خاصة أنها تصنع من أخشاب لها خواص معينة تنص الرطوبة، وتضع زخرفة العيون، بل من خلال التحكم في «التخلية» المشربية يمكن التحكم في حركة الهواء، ومعالجة الإضاءة في المناطق شديدة الحرارة، ويكفي أنها تتفق مع قيم المجتمع الشرقي، واحترامها للفصوصية، كما أننا نستطيع أن نصمم المشربية تصميماً مرناً، وغنياً بالعناصر الأخرى، فتجد فيها الدفاعة ذات المتلف التي تنزلق إلى أعلى وإلى الجاهزين، كما أنه المشربية تتدخل مع ما يحيط بها من تكوينات غالباً ما تكون قطاعات خشبية، مخرومة من البرامق الخشبية صغيرة الأشكال والمتحدة الأفكار لتأخذ شكلاً جمالياً تلتط فيه الأخشاب الألبوسية بقطعات صدفية في شكل آية من الروعة والجمال، وكان الأرابيسك أو التزيين في الفن الإسلامي مادلاً لظاهرة البدني على وجه الخصوص.

الفناء الداخلي «باطيو»:

الفناء الداخلي في السكن العربي الإسلامي معالجة معمارية تحجب عن

السكان جميع تطلعات الطبيعة، ويترك له الصنع والسماء وحدها، سماء الشرق وصفاته وسمره وروعته، فإنّ فكرة الغناء الخلقي نابعة من بذور الفكر الشرقي واستجابة صريحة لمقتضيات المناخ الشرقي.

إنّ الغناء الداخلي أو الحديثة الخاصة التي يتجمع فيها أهل البيت كظم تقوى من الروابط الأسرية، وتزيد بالتالي الشعور بالانتماء للأرض والمجتمع، ويعتبر مسكناً مريحاً يشعر فيه بالخصوصية، وتوفر حقيقة خاصة أو غناء خالص بكل ممكن حيث يبدو الشعور بالمودة، ومراعاة الجار، وبالتالي الإحساس بالانتماء.

وكان الغناء في الأغلب يحسّر على فسقية داخل الحديثة، في أشكال هندسية مملئة داخل مربع، وأن شكل الفسقية هذا لم يأت صدفة، وإنما اختير لقيمة رمزية، فالمزحل بالنسبة للرجل العربي كان عبارة عن تكوين صغير، وباستخدام الرمز والعناصر المعمارية للتعبير عن نظريته الكونية كان يعتبر القبة رمز السماء، ولهذا ولكي يشد قبلة السماء إلى وسط الدار، ويجعل قدسيها تنسحب إلى الحجرات فلها صل الفسقية على شكل القبة السماوية تقريبا لتعكس السماء الحقيقية على أسطح المياه في هذه السماء الرمزية.

هكذا توصل البدوي العربي إلى إدخال الطبيعة والكون اللذين كان دائم الاتصال بهما في حياته البدوية في الصحراء إلى البيت الحضري بواسطة الرمز وتحويل الطبيعة إلى عناصر معمارية.

غير أن المماريين يعتبرون تدفق المياه من نافورة أو سلسيل هو في حد ذاته رمز للحياة التي يأملها الإنسان، لم تقتصر النافورة على المنزل العربي فقط، لقد وجدت في عمارات أخرى ووجدت في العمارة القروية، والمعروف أنّ النافورة أو السلسيل لها فائدة في ترطيب الجو.

السبل:

هذه سبل الأثرية غاية في الجمال والرفعة، ومن الملاحظ أيضاً أنّ أناقة فن

العمارة تبرز أكثر في ثراه وبهاه التفاصيل، وهي في تكوينها العام شبه دائرية، شيدت معظمها من الرخام الأبيض، الواجهة مزدانة بأعمدة حليت للفراغات فيما بينها بسياج مذهب، ولوحات جميلة منحوتة على للطرز العربي تزين الأفريز، منقوش عليها أبيات من القرآن هذه السبل أُنشئت طلباً لغرفة الرب، فالبروي حسب ما قرأنا في المخطوطات ولمسنا دعوات للمارة في مقابل هبة الماء، تقليد بسيط ومؤثر، وبسر بشكل كاف مقتضيات الحياة في مناخ حار.

الزخارف والحليات:

كان من الواضح أنّ تكوينات الزخارف الإسلامية توحى بمعاني متنوعة تتصل بموقف المسلمين عامة، وأهل المذهب خاصة من أنّ العباد دار فانية، فال تكرار والتكليف الزخرفي والتكليف البديهي، يسببان حالة تشبع بصري، وطالمة تشبع موسيقي ولعل وراء ذلك الإحساس بالانتهائية وبالألوهية.

وقد تمزج العمارة بالنيكور، فقد كانت تزين بالزجاج من الجص والزجاج والغشب والحجر الثمين، وكانت تلعت أو تطعم بالزخارف الهندسية، أو الحكم المأثورة، والشعر الجميل، من هنا كانت تصفي على الأبواب والجدران والوافذ طابعاً بصرياً قوياً، كما كان يمكن إدماجها في المنابر والمعارض وعدد من المنشآت.

ولم يستخدم فن من الفنون للزخرفية الكتابية على النحو الذي استخدمه الفن الإسلامي بصفة عامة، والطعاني بصفة خاصة، فقد كان الخط العربي قاسماً مشتركاً في كل ما أبدعته أيدي الفنانين من عمارة مشيدة، ومن تحف مصنوعة من المواد المختلفة، ذلك لأنهم عكفوا على تزيين كل ذلك بالمبارات المناسبة لل مقام، وأطلقوا المواد في الوقت نفسه على هذه الزخارف الخطية الزخرفية الإسلامية.

وتجسد هذا في مقر الحمراء كما تجسدت فكرة تقوى كل شيء باطل عدا

الله، لأنه لا غالب إلا الله، إضافة إلى الفن الزخرفي الإسلامي الذي لا يخرج عن كونه نداء مستفيضاً على الله.

وكان العصر الإسلامي غنى بالحليات التي تصنع غالباً من النحاس، وتوضع على الأبواب الخشبية أو يتم صنعها بالحجر البازلت على الخشب بأشكال هندسية مدروسة.

على أننا يجب أن نكتفي بهذه العناصر الرئيسية المكونة للعمارة الإسلامية والتي كما سبق وأسلفنا لا يفيدنا في هذا الحيز التوسع في إلقاء الضوء عليها وتشريحها والرجوع بها إلى مصادرنا الأولى، حيث للفنون والعمارة على رأسهم عبارة عن تراكب واختلاط ثقافات عديدة، وحيث هذا يفيد في المقام الأول القارئ المتخصص الذي يهمه متابعة الموضوع من خلال كتابنا الذي نلده، بالإضافة بالطبع إلى القارئ الملقف.

وقد كان وحدوني الأمل أن أكتب عن الحسية وأرها في المدينة الإسلامية، وقد أعددت أصلاً عنها لكفي وجدت أيضاً أن الحيز يضيق بها.

ووجدت من المهم أن تعرض للعمارة من خلال القرآن الكريم والسنة المشرفة كما أوردها بعض المؤلفين في كتبهم والذين اعتمدوا في ذلك على مراجع كثيرة وأخص بالذكر منهم الدكتور عبد الباقي إبراهيم في كتابه "تأصيل القيم الحضارية في بناء المدينة الإسلامية المعاصرة"، والفقير الإسلامي للظفر المعمارية، وكتاب وتخطيط وعمارته المدن الإسلامية، للباحث خالد محمد مصطفى عريب، وكتاب "تلاقى العمارة بالشعر" للدكتور جده بدوي، وغيرها من الكتب..

وحسب هذه اللحظة لا أدري لماذا يحمون الدين في العمارة، علماً بأن العمارة قبل الدين الإسلامي بألاف السنين.. لكنها النزعة السائدة ومجاعة العصر واللعب على معتقداته.

يمكن القول ابتداءً أن هناك أبيات كثيرة تركزت على قضية العمارة، وعلى

العلاقات بين العمارة العربية والفنون

ما خلفه القدامى في هذا الجانب، والملفت للنظر هو الإحساس الجمالي، أو جانب الزينة على حد التعبير القرآني في أكثر من موضع.

« ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها للناظرين، الحجزات ١٥ »

« إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب، الصافات ٢٧ »

« أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بناينا وزيناها وما لها من فروج، ق ٥٠ »

كما أن هناك نصوص قرآنية تؤكد على أن الله نور النور والرسول - نور الأحراب، والأسلام نور الشورى، ثم إن معرفة أوقات الصلاة تكون بالنور، الإسراء والفرقان، فعمارة المسجد مثلا بعد الدخول من الباب الراجع تكون هناك مساحة لرؤية السماء مباشرة ثم بعد ذلك نرى السماء بواسطة الأقواس، وهو في هذا يختلف عن الكنيسة وكثيرا ما يتعارض معمار المسجد مع معمار الكنيسة، فمثلا مسجد قرطبة كان مفتحا على محاوره وفي جانبه الغربي حدائق يرتقل، وهناك التوافد الواسعة التي تقدم للنور، ومعنى هذا أن هناك احساسا بأن المسجد مبنى بالنور، وحين استولى عليه المسيحيون كان معهم الأول هو أضعاف النور وظلله بإغلاق النوافذ وكثير من الفتحات، وفي المناطق الهاردة تعاملت العمارة الإسلامية بالتوافد الطويلة الملوثة، لتتسع المساحة ويصبح النور جمالا وزخرفا.

وعلى كل فشعر الإنسان نحو النور هو في الصلب من إبداعه، وأي تحول أسلوبي في تصوير النور يمكن تحولا في

المحضارة كلها، ومن وجهة نظر الفقهاء تراهم يذكرون أن الإضاءة مسجبة لأن فيها بهاء وأنسا، ولأن فيها نفيا لمكان الريبة، وأخذوا بمبدأ المساواة، وفي ضوء هذا يكون المسجد مثلا كونا صغيرا، مساواة القبة، ونجومه للصباح، وفي الوقت نفسه يكون في كل فترة ساجدا في النور.

في الفترة الأولى من الهجرة خطط للرسول ﷺ، مسجده ويژه على نظام لا يشبه نظام سابق، ولم يمض ربع قرن حتى تكامل شكل المسجد الإسلامي، واتسعت عناصره، وصقل بهيئة مبانيه المذهبة، بمعنى أنه أصبح النموذج الرئيسي للمسجد، والثقافات المدنية من حوله بحيث يكون هو المحور الذي تنطلق منه المدنية، وتعود إليه في نفس الوقت، وقد كان ما يحكم الأمر هو الإشارة إلى أن روعة الإسلام تكمن أساسا في الإسلام لا في العمارة، وقد عرف للعرب نوع من العمارة البسيطة على نحو ما نعرف من مباني مكة ودار الندوة والكنبة، لذا فإن القول بنسبة أسس العمارة العربية الإسلامية إلى غير العرب وغير المسلمين قول غير مقبول وعار من الصمة.

كان الإسلام مع التحضر، إنطلاقا من هذا نراه منذ التعرب والقبيلة، ومع البدو بعد تخلصهم من البداوة فإذا جئنا إلى البناء في القرآن وجدنا ما يزيد بوفرة:

١ - « فقالوا ابنوا عليهم بيانا ربهم أعلم، الكهف ٢٢ ».

٢ - « فأرقد لي يا هامان على الطين فاجعل لي صرحا، القصص ٣٨ ».

٣ - « وتحتسون من الجبال بيوتا فارحين، الشعراء ١٤٩ ».

٤ - « ولقد كان لسبأ في مدينتهم أية جنتان عن يمين وشمال، سبأ ١٥ ».

٥ - « أتولى زير الحديد حتى إذا ساروا بين الصدين قال انفخوا حتى إذا جعله نارا قال أتولى أفرغ عليه قطرا، فما استطاعوا أن يظهروه وما استطاعوا له نقيا، ».

٦ - « قيل لها ادخلي الصرح فلما رأته حسبته لوج وكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير، الدمل ٤٤ ».

٧ - « إني وجدت امرأة تملكهم وأتيت من كل شيء ولها عرش عظيم، الدمل ٢٣ ».

ثم إن هناك مدائن صالح، أو الحجر من مدن البطل القديمة، وبناء سفينة نوح التي اتسعت للمؤمنين من قومه ولما يحتاجون إليه، بالإضافة إلى عدد من الآيات يشير إلى معظم الخامات، وإلى المواد الأولية التي لا غنى عنها، ومثل هذا نراه في الحديث الشريف حين جعل من يثرب « المدينة للنموذج، وحرما كما حرم إبراهيم مكة، كما أنه شرع لسلامة البيعة، ولبناء المساجد والمسكن، والأسواق، وضبط المسافات في المدن بالعلامات والأموال، وترصيف الطرق وضبطها.

وقد وصفوا البلدان على نحو ما ذكر ابن القتيبة عن البصرة:

« حرها شديد، وشرها عتيد، ماوى كل تاجر، وطريق كل عابر الكوفة، نقصت عن حد البحرين وسفلت عن برد الشام، قطاب لولها وكثر خيرها.

الشام: « عروى بين نسوة جلوب، ».

قول: « لا تقيموا ببلدة ليس فيها نهر جار وسوق قائمة، وقاض عدل، ».

قول: « لا تبني المدن إلا على الماء والمرعى الخصب، فخير المنازل ما سافر فيه البصر وأترع فيه البذن، ».

قول: « دارك قميصك، فإن شئت فوسعها، وإن شئت فضيقها، ».

وقيل: « لما بلغ عمر رضى الله عنه أن سعدا وأصحابه بلوا المدن كتب إليهم، قد كنت أكره إليكم البيتان بالمدن، أما إذا فعلتم فمعرضنا الحيثان وأطيلوا السك، وقاربوا بين الخشب، ».

وقد ذكر ابن القيم الجوزية في كتابه « زاد المعاد في هدى خير المباد، أن سكن الرسول ﷺ، من أحسن منازل المسافرين، تقي النهر والبرد، وتستر عن العيون، وتضع لوج الدواب، ولا يخاف سقوط المطر ثقلا، ولا تعش فيها الهوام لسمتها، ولا تعثر عليها الأهوية والرياح المؤذية لارتفاعها، وبقيت تحت الأرض فتدوى ساكنها، ولا في غاية

الارتفاع عليه، بل وسط، وذلك أعدل للسكان ولتجمعها، وأقلها حراً وبردًا، ولا تضيق عن ساكنها فيجتمعون، ولا تفصل عنه بغير مقصدة ولا فائدة فتأوى الهوام في خلوها، ولم يكن فيها كلف فتؤذى ساكنها برائحها، بل راحتها من لطيب التروايح، لأنه كان يحب الطيب، ولا يزال عنده، وريحه من من لطيب الزاكية، وصرقه من لطيب الطيب، ولم يكن في الدار كنيف تظهر رائحته، ولا ريب أن هذا من أعدل السكان وأنفعها وأرقها للبدن وحفظ صحته، وكانت البساطة والخصوصية والتوافق مع البيئة هي الشروط الواجب توافرها في المنزل الإسلامي.

شروط لاختيار المدينة الإسلامية كما جاءت في الجزء الثالث من «مقدمة ابن خلدون».

- ١- أن تُحاط بسور يدفع المضار
- ٢- أن تمثل موضعاً متمتعاً من الأمكة على مضية أو على نهر أو باستدارة بحر.
- ٣- مراعاة اتخاذ الموقع الذي يجمع طيبين الهواء، وبسلامة من الأمراض.
- ٤- جانب الماء بأن يكون البلد على نهر، أو بزياء عيون عذبة.
- ٥- طيب المراعى لسائمهم.
- ٦- مراعاة المزارع، فإن الزرع هي الأقوات.

ويشرح ابن الأثير أبو عبد الله من الأندلس في «بلدائع السلك في طبائع السلك» ما تحدث عنه ابن خلدون، فيشير إلى ما يجب مراعاته في أوضاع المدن الإسلامية همها: دفع المضار وجلب المنافع، ثم يستفيض في شرح كل واحد على حدة، وهذا ليس مجال تفصيله.

وما يحكم الأمر كله هو ما أشار إليه ابن البرقي حين وضع للمدينة الإسلامية ستة شروط وأن تجد فرقاً كبيراً بينها وبين شروط ابن خلدون فقد ذكر هذه الشروط الستة كما يلي: سعة المياه المستعذبة، وإمكان المسيرة المستعذبة، وامتداد المكان، وجودة الهواء، والمقرب من المرعى والاحتطاب، وتحسين المنازل من الأعداء والأشجار والإحاطة بسور وأحسن مواضع المدن أن تجمع بين خمسة أشياء، وهي للنهر الجارى والمحرث، العليب، والمحبط القريب، والسور الحصين،

وللسكان إذا به صلاح حالها، وأمر سبها وكف جباريتها.

وقد ذكر الدكتور عبد الهادي إبراهيم في كتابيه عشرات الآيات القرآنية المرتبطة بالبناء.

«والملك على أرجائها، ويحمل عرش ربه فوقهم يومئذ ثمانية» (الحاقة).

والاهتمام بعدم الإسراف في البنيان وضع في:

«فلنؤمن بكل ربع آية تعبدون، وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون» (الإسراء - ١٢٨ - ١٢٩)

«ولولا أن يكون للذي أمه واحدة لعلنا من يكثر بالرحمن لبوتهم سقفا من فضة ومعالج عليها يطهرون، ولبيوتهم أبواباً وسريراً عليها يتكئون، وزخرفاً وإن كل ذلك لما متاع الحياة الدنيا والآخرة عند ربك للمتقين» (الزخرف - ٢٣ - ٢٥).

«ألمن أس بنيائه على تقوى من الله ورضوان خير لم من أس بذيله على شفا جرف هار فلنهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين» (التوبة - ١٠٩).

كما أن هناك آيات قرآنية كثيرة وأحاديث نبوية وصنيق النمام عن ذكرها.

علاقة العمارة العربية الإسلامية بالفنون:

كان قد بدأ واسمًا لي عندما بدأت كتابة هذه الدراسة أنه من الأهمية بمكان أن أقوم بإلقاء الضوء على العمارة العربية الإسلامية حتى يمكنني أن أكمل هذا البحث بلا تساؤلات حول هذه العمارة إلا قليلاً، حاولت قدر إمكانني أن أرفق في جوانب القصيدة لكي لم أر الموضوع حقاً كاملاً كما كنت أمل، ولدى سبب رئيسي وهو أن هذه الدراسة المتكاملة ليس مجالها، هذا الآن على الأقل، كما أن هذه العلاقة بين العمارة والفنون علاقة متشعبة ومتفرعة وشائكة أيضاً لأن الفنون كلها بلا استثناء متخلطة تغطي بعضها بمراسحة ويشرح وقوة، ورأيت أن هناك مراجع كثيرة جداً، وأن هذا العمل سيؤول إلى ما شاء الله وقد خيرت نفسي بين أن أقدم هذه الدراسة في هذا المكان مبسطة، وبين أن أتأني لأكمل العمل الذي سيستغرق وقتاً طويلاً جداً.

ليس متوافراً لي الآن على الأقل، سوى القارئ أن هناك تبسيطاً في بعض الأحيان، حيث أن الشرايح معقدة جداً وبعضها غير مفهومة، لكن قدر الإمكان كانت الموضوعية هدفًا لا حياء حله.

ويقول أن أدخل في تفاصيل هذا الموضوع رأيت أنه من الواجب أن أشير إلى أدبيين كبيرين أحدهما الألماني جوتة الذي اهتم بالإسلام اهتماماً خاصاً وبحثه بالعمارة وقال إن أي نظام للمجتمع لا يكرن إلا عضويًا Or-ganic من حيث تكوينه بما يضمن له التطور والنمو المتجانس والشمول في جميع أعضائه. ونظام يحول المجتمع بأكمله إلى شكل شجرة تربط جميع فروعها وخلاياها ببعضها وترتكز جذورها على أرض صلبة بما يضمن لها البقاء والديمام، كذلك الحال في العمارة، هكذا في لغة أدبية ربط الشاعر الألماني الكبير بين الدين الإسلامي والعمارة العنصرية التي هي عمارة للتكريب والإنشاء والأشغال.

والآخر هو الأديب الكبير توفيق الحكيم الذي أثار جدلاً واسعاً منذ بداياته الأولى حتى مماته.

توفيق الحكيم في كتابه «تحت شمس الفكر» قارن بين الثقافة عند العرب والثقافة عند الإغريق، وبالتالي العمارة والبناء فقد قال:

«عند الإغريق الحركة أي الحياة، وعند العرب السرعة أي اللذة، ثم تلحق أمة العالم بأسرع مما فطنت العرب، وصر العرب بعمارات مختلفة، فاختلطوا من أطبايحها اختلاطاً ركضاً على ظهور الجواد، كل شيء قد يحسونه إلا عاطفة الاستقرار، وكيف يعرفون الاستقرار وليس لهم أرض ولا ماض ولا عمران؟ دولة لتأشأت الظروف ولم تنشأها الأرض، وحيث لا أرض فلا استقرار، وحيث لا استقرار فلا تأمل، وحيث لا تأمل «ميسرولوجيا، ولا خيال واسع، ولا تفكير صريح، ولا إحساس بالبناء، لهذا السبب يقول توفيق الحكيم بالحق كما ذكر عبد الهادي إبراهيم. لم تعرف العرب البناء، سواء في العمارة أو في الأدب،» أو في النقد، الأسلوب العربي في العمارة من أرقى أساليب العمارة التي عرفها تاريخ الفن، وإذا عاش للمير فلما يعيش بالزخرف، فن الزخرف العربي هو

المعلقة بين العمارة العربية والفنون

لتعبير المباشر بغير رموز إلا الصلة المباشرة بالهنس، فجميعاً من الموسيقى لذة لأذن لا أكثر ولا أقل، كما جعلوا العمارة لذة للعين لا أكثر ولا أقل.

توفيق الحكيم في خلاصة حديثه
يفرق بين الثقافة المصرية والثقافة للعربية فيقول: لأريب عدنى أن مصر والعرب طرفا نقضن: مصر هي الروح، هي السكن، هي الاستقرار، هي البناء، والعرب هي المادة، هي السرعة، هي الظن هي الزخرف،

وإننا هنا يصعد مناقشة آراء توفيق الحكيم الفرجل كالعهد به لم يستقر على حال وهو دلك التجدد والحركة ولقاء الأفكار وتوحيدها، ومن يطعم لو طال به العمر ما كان سيول أكثر مما قال.

علاقة العمارة بالرواية:

أجد أثناء تناولي هذه العلاقة أن هناك جديداً دائماً، ربما لازدياد المراجع وربما للنظرة الشاملة. ولقد أرى إلى هنا بشراء الأدب والعمارة معاً، إذ تجد جديد فيها دائماً، ولدى يتصدى لمعالجة هذا الموضوع لأبد وأن يكون قد كبر وعيا شاملاً بالكتابة جماعة شاملة لأبعاد هذين الفنون الأدب والعمارة، الرواية والعمارة، والملاقة بينهما.

نعم هناك علاقة وطيدة كالزواج الكلاسيكي، أن يفصل أحدهما عن الآخر، حتى بالموت، لأن الإنسان يموت، أما الفن فلا يموت أبداً، يتجدد دائماً، قد تكون هناك كثرة أو عشرة ما، أو ثورى، لكن سرعان على ما يتألف الفن ويجدد على أيدي جديدة وأفكار جديدة.

الرواية. الأدب. الفن. يأخذ نسبة من الذوق والشاعر والأحاسيس، وأما فن العمارة فتأخذ نسبها من الانشاء، التركيب، والتكوين، والأدب فن المحاكاة، ولا عمارة فن التجريد، الأغريق أطلق عليها «أم الفنون» فهي التي تضع أساساً ونسباً جديدة تساعد على تأدية الوظيفة والفرض، أن الدور الذي تلعبه في الفن هو تأثيرها على الشكل والنسب، فسيها الإنشائية التكوين هي في الواقع بمثابة وحى الفنان في مختلف الفنون المعاصرة للعمارة.

العمارة أيضاً قابلة للنقد وأبداء الرأي، فالذى يرى الواجهة المعمارية يستطيع أن يكون رأياً، وهي مثل الأدب، فالذى يستطيع أن يقرأ كتاباً يستطيع أن يكون له فيه وجهة نظر حسب ثقافته حول ما قرأه أو مشاهده.

إن العمارة تكتب التاريخ والأدب أيضاً يكتب التاريخ. ولأخذ مثالا حتى تكون آراءنا محددة وإ واضحة، في ثلاثية نجيب محفوظ بين القصرين، قصر الشوق، السكرية. تجد تاريخاً حائلاً، عادات، تقاليد، نماذج، أشخاص، أن تتكرر حسب ظروف ذلك الفترة، إنها تاريخ القاهرة الجديدة، لو أردت أن تصرف اللمعة السياسية، الوضع الاجتماعي، الفن، الأدب، الموسيقى، الأغاني، والتاريخ والعالمي لاستطعت أيضاً.

والعمارة كذلك، إنها مرآة صادقة تمكن بصديق ولا خجل ثقافة الشعب وبهضته وتطرده، إنها تاريخ الشعوب. كما أن الأدب والعمارة تأثيراً يسبب طوفان المطومات والسرعة، حيث قد أصبح مطلبها كما هائل من المطومات والمادة الأدبية للحظية العمل الإعلامي، صحافة، إذاعة، تلفزيون، يستطيعون أن يشارك في شبكة الإنترنت أن يجول في ثقافات العالم، بأنى جديد كل يوم.

أما من الناحية المعمارية فقد استفاد التصميم المعماري من الكمبيوتر أيضاً، ومن لديه برنامج أو تركب للمعماريين المخصصين يستطيع أن يصمم معمارياً المبني الذي يريد كما أن الكمبيوتر قد تدخل في المبنة المعمارية المتشابهة والسرعة، حيث جاءت المباني المتشابهة كمارة نغمة لغنى بحاجة الناس من مساكن.

إننا لا ننسى المسرحية في العمارة العربية. وعلاقتها بالأدب، بالإضافة إلى أنها معالجة معمارية حضارية تسمح بدخول الهواء ولا تسمح بدخول أشعة الشمس فإن تفاصيلها لها علاقة بالفن الأدبي، حيث الأديب قطع صغيرة مختلفة، تستعمل في الواجهات والمسرحيات بأشكال هندسية مختلفة، تجمع الأخشاب وأعمال التجارة والتدخل والسماعات، والتطريز الخديق في عمل للتجارة والتصميم بالمازج والألوان، كل هذا لغة معمارية أدبية، ومن يقدر على استيعاب هذه اللغة من الأديباء يستطيع أن ينتج أدباً عظيماً.

نستطيع أن نقول أيضاً أن العمارة فن للتأليف، وأن الأدب فن مححرك، ولابد أن نعى أيضاً أن العمارة فن متحرك كالعمارة الأمريكية، عمارة فرانك لويد رايت رائد العمارة العضوية، ورايد عمارة مقاومة

الذى أتقت العمارة العربية، إن العمارة العربية - إلا في مصر - ما هي في رأى - توفيق الحكيم - سوى زخرف لا بناء، فلا أعمدة هائلة، ولا جبهة عريضة، ولا رقعة ولا بساطة عظيمة، ولا روعة عميقة، وإنما هي وشى كثير وجمال كجمال الحلى المرمعة يبهج البصر ولا فكر خلفه، ويستطرد توفيق الحكيم، أما الزخرف للعربي فهو في الحق أجمل وأصعب فن للزخرف خلفه للتاريخ، والزخرف عند العرب وأبد ذلك العلم بالذوق والتشريف، كل شيء عند العرب زخرف، الأدب نثر وشعر ولا يقوم على البناء، فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل، إنما هو وشى مرمع جميل يذ الصن «ميسماء» اللطخ والمعلم وأريبيك للممارات والمعلم، كل مقامه للحريري كأنها باب لجامع المزيد، تطويح هندسي بديع وتطعيم بالذهب والنقش، لا يكاد الإنسان يقف عليه حتى يترجم مأخوذاً بالهرج الثالاب، كذلك الغناء العربي أريبيك مصري، فلا مجموعة أصوات مسقة للبناء ما هي في «الديرامب» أو الأوركسترا الإغريقية أو كما في الكورس الجانزي المصري، ولا حتى مجرد صوت يطلق حراً بسواً مسبقاً، وإنما هو صوت محمل بألوان المحسنت من تصاريح والنداءات والحوارات وتقاسيم، كأنها «سدالكات» مقترنات غنائية. لا يكاد يسمعه «القاضي الغاضل» حتى يستخفه الطرب، ويضع نعله فوق رأسه، كان هذا في العهد الأول للموسيقى، إذ كانت عند جميع الشعوب بسيطة عارية تخرج من القلب تعبيراً عما في القلب أو رمزاً لفكرة من الأفكار، ويستطرد توفيق الحكيم قائلاً «والموسيقى كالعامة من الفنون للرمزية، لا للفنون الشكلية، كان العرب لا يحبون الرمز، ولا طاقة لهم بالفن الرمزي، ولا يريدون إلا

الزلازل، العمارة الأمريكية مساحات كبيرة خائية تستطيع أن تقسمها إلى مساحات صغيرة حسب احتياجاتنا المتجددة، كذلك العمارة الديناميكية المتغيرة للزلازل.

بقي أن أقول إن الفلاح الذي يعيشه نمكس أبداً على العمارة وعلى الأدب فلما أن عدنا تراثاً بصرياً وأخلاقياً يهيء من تسماري الهائل للوضع فإن هناك أيضاً نرجاً من الفلوت البصري والأخلاقي يأتي من مدح الأدب.

لكن لزماً على أن أشوه أن هذه العلاقة بين العمارة والأدب ولزماً دراسة تفصيلية في الأعمال الروائية القائمة في هيكلها على البناء المعماري كذلك الأعمال الأدبية العربية التي تتلخص بشكل أو بآخر إلى عمارة المكان، وهي روايات كثيرة، كما أن تفاصيل المكان في الرواية يجعل من هذه الدراسة حافلة فضلاً عن أنها مبهطة.

العمارة والشعر.

مستند اعتماداً كلياً في هذا الثلاثي بين العمارة والشعر على كتاب الدكتور عبده بدوي الذي أصدرته دار الهلال منذ عدة شهور، وهو كتاب بالغ الأهمية، يرجع فيه المؤلف كما أسلفنا إلى أكثر من مائة مرجع.

يمكن القول بأنه لكي نعرف من نحن يجب أن نحرف ونعايش حولنا من عمارة، وما في خلقتنا من شعر، وفي الوقت نفسه يجب أن نكون للعمارة خصوصية، وللشعر خصوصية، ولهما معاً نقاط التقاء وتأثير.

كان الإنسان وما زال في حاجة مستمرة للسكنى في مواجهة الكون وللتعامل مع الجمال الذي يثير في النفس عاطفة الحب، وكل ما هو رقيق وناعم وواضح اللون، «ساطع البريق» وأنه كان في الوقت نفسه في حاجة إلى ما يعرف بالجليل الذي يتميز بالغمضة والسمو، وعمدة اللون والتماسك بأشبابه بحيث يشعر في النفس عاطفة الإحباب.

كما أنه كان لابد من الشعر للإحساس بالزمن ولواجهة الثروة والنفوس، والدخول في عالم روجيه، مع ملاحظة أن هذا الجانب من الشعر كان مستنداً أساساً على العمارة.

إذاً كان المعمار القديم في مجموعه كالشعر القديم قائماً على الصلاة والتماثل

وللتوازي وللتحكم، حيث يقود البهر إلى البهر، والعمود إلى العمود، مثلاً كان يقود الشطر إلى الشطر، وتقود القافية إلى القافية، فإنه في العمارة الحديثة قد حدث أكثر من تطور مراعاة للظروف البيئية والاجتماعية بل والسياسية، حيث تقوم بعض المؤسسات في عزلة عن المدينة.

ولم يكن هناك فرق كبير بين البديع في الشعر، وبين البديع في القصور والمعابد والمجاش والملاهي والنقاء وورقة المصنف، وفي كل ما يندرج تحت مصطلح الرقش العربي، وفي ضوء هذا لا يكون الجمال صفة لشيء، وإنما هو الشيء نفسه، فبديع هذا المصراع يمكن حلية أو زخرفة أو إضافة، وإنما كان في المصوم من الحياة.

ومهما يكن من شيء فإنه إذا جاز للتؤل بأن الشعر في العصر الجاهلي كان (فن) العمارة جلجلا ومائلا، ويغلب عليه العنصر القصي، ويقوم على الجوارح لا للتفاخر وإن لشعر بعد ذلك قد أخذ شكل النحت الذي يبرز فيه الجانب الإنساني بحيث يندغم فيه إلى حد كبير الشكل مع المضمون، فإن الشعر في العصر العباسي أخذ تدريجياً طابع الرسم حيث قد وضع تماماً فيه عنصر الزمان والحركة.

والإيقاع يوصف بأنه كم التحديق الذي تقوس به مدى الحوية أو للغمود في الشعر أو بأنه تيار الحياة الذي يسري في كيان المصياغات بقدر من شأنه أن يترك عتبة مفاعيلنا ليعت وجوده.

ويكشف عنصر الإيقاع في مجال العمارة عن نوازع مبدعيه، فاستخدام للتحنيات المزاورة بزموس أعمدة الكرنك، ولتقايها مساجد بلاد الرافدين يدل على سحر البيئة، وعلى انجذاب الشرقيين الصوفي نحو أجواء السماء والتضيق للترديع، في رحاب ساحات المعابد الأثوية دلالة على مدى انضباط الطابع الموسوعي للفكر الإغريقي، واستخدام الرومان لشكل القوس النصف دائري علاقة على مدى لصف وشد الاعتدال بالخش، وشكل ارتفاع الانسياب الجلزوني في نوافذ البيوت بجلاء الغرب هو الذي يكشف عن مدى ملوح التربين.

ولما كان عنصر التقديم وللاندوع في هندسة البناء قد ظهر وبوضوح في العمارة

الحديثة فإنه كان من الطبيعي أن ينعكس هذا على ما يسمى الوحدة العضوية، وعلى ما يطلق عليه هيكل القصيدة، فقد تركت القصيدة من زمن خيمة البدوي التي كانت شبيهة بها إلى عالم جديد اللعب فيه العمارة دوراً واضحاً، هكذا كان لتقدم فن هندسة البناء أثر في هيكل القصيدة العربية الحديثة، كما يلعب فيها البناء الداخلي دوراً كان من الضروري مراعاته

قد ربط الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه عن الشعراء شعر العباد وفن العمارة وعلى حد تعبيره فالقصيدة الكبرى من قصائده هي أقرب إلى هرم الجيزة ومعبود الكرنك أو مسجد السلطان حسن، ذلك لأن القصيدة الكبرى من قصائده أقرب إلى مثال رئيس منها إلى إتيان الغزلي الرقيق أو إلى غلالة ثاقبة من حيرت ثم يقول: «فكر عرفت أن مصر قد ميزت في عالم الفن طرزال عصور للتاريخ بالثقت والعمارة، عرفت أن شعر العباد الصلب القوي التين جانباً يصل اتصالاً مباشراً بجذور الفن الأسيلي في هذا البناء.

وما زال التصميم المعماري في الأساس يبرز إلى وحدان وعقل من بلاطه ويعيش داخله، لذا من الطبيعي أن يؤثر هذا بدوره على أشيا كثيرة، يهيئ في متعتها الشعر الذي اعتمد على تسوية البناء الهندسي بأسلوب التدوير والتضمين، ثم كان بأسلوب التذكيب حين اعتمد على التفعيلة وبأسلوب الخروج حين اعتمد قصيدة النثر.

لا نستطيع أن نتجاهل الصلة العتمية بين العمارة وبين القصيدة، لأن الذكرة كما يقال تتعدى وتتمر بالأشكال، ولأن الخيال البصري يتشكل أساساً بالرمز بالإضافة إلى وجود أكثر من علاقة بين الإنسان وبيئة - وبين البيئة ونوعية الحياة التي تقام عليها.

وهناك ربط واضح بين سائر الفنون، وتأثير كل على الآخر، فكلما كانت العمارة التقليدية بسيطة ومكشوفة وأرضية. كانت القصيدة القديمة بسيطة ومكشوفة وأرضية، ذلك لأن الإنسان القديم كان اعتبار السكان مورد علامته، والكلمة وبالتالي مجرد إشارة في العالم المصمراوي المسمراي الأخراف، لهذا كان من الطبيعي أن يركز على تحديد المكان بالصورة.

لتدخل للعالم وتقاربه، لتتشرب الواقعية والطبيعة على وجه الخصوص وبالمصطلح

المصاحفة بين العمارة العربية والفنون

هناك أشياء جمالية تعتمد على الشكل في العمل الفني الواحد، وبمباراة أخرى يمكن القول بأن هناك مجاورة بين التجريد وبين التصميم والتجسيد.

هل الشعر يستطيع بنفسه للحوار مع الفنون الأخرى؟

نجد في التصميم الحالية ما يمكن أن يسمى بالموثق والسيناريو والتقاطات لأشعة وللخطوط الناصمة والتعامل مع الأرقام والتدوير والاستيطان، والملصقات والمقتنيات، والفراغ والبقاع والرمز والأسطورة والوثائق. والمشكلة أن البعض يتقصد إليها قصدًا كدور من أحداث الإنهار والدفعة والصناعة.

الشعر يهمل بالمكان وتقسيمه إلى خواتم ومزيجات هندسية بالإضافة إلى ما يسمى التقطيع للشجيرة، وقابل هذا معماريًا ما يسمى للتزيين وللزخرف.

الاهتمام بظاهرة المكان، وبما يسمى التصميم في الشعر وراية العمارة التي حولنا والتي كما نشئها نتشكنا.

تأثير العمارة لقضى إلى ظاهرة القراءة بالعين بدلًا من الاستماع بالأذن، وإلى تجسيد الصورة وتجميعها وإعطائها أكثر من بعد أكثر من فضاء وإلى الاقتراب من الواقعية والطبيعية.

هناك تبادل إيحائي بين الكتلة وهوامش الفراغ - في العمارة وكتابة القصيدة بالإضافة إلى هوامش الصمت في الموسيقى.

لغة أصبحت تشير إلى الأصوات والأشكال معا.

قصيدة القديسة كلما اتجهنا صاعدًا وجدناها منطوية جزلة وشبه مقدسة. هناك اسراف في الكتلة والإيقاع والترافق، والتعامل مع الوصف عن طريق التشبيه والشكل المحسن، فإذا اتجهنا نازلًا نجد أنها تأخذ في التداخل والتوتر والتفرع، ومزاجية الجمال للجلال، بالإضافة إلى التحاور والتقطيع للفن والاقتراب من الفنون الأخرى.

كما أصبح للعمارة إيقاع خاص سريع ومتوتر، فإذا أصبح للقصيدة إيقاع خاص سريع ومتوتر.

كلما قفزت العمارة من الأسلوب المتوارث السريع المتداخض إلى الأسلوب المعاصر للمنفل المتكس، والبناء نهامات

التراثي ولاندلاع ما يسمى بالتداخل في شكل العمارة وبالتالي في شكل الشعر، وكان أن وسع الطريق لتصميم المكان ورسم الصورة، وكان هناك بالتالي تصميم للموسيقى في المبني والتصميم بحيث روعي التداخل بين الشكل والمضمون، وما يسمى بالموسيقى الداخلية والخارجية.

وصلة كل هذا بحساسية العلم. وهكذا تكون قد وضعت عناصر جديدة معتمدة على الانسجام والتركيب، وبمباراة أخرى لقد كانت العمارة تكاد تكون واقفة عند عناصر التكتاب والتناظر والتوازن.

بدأت أشياء كثيرة تتدلى وتغلفي لتحمل محلها أشياء جديدة لها ملامح جديدة، فإذا كانت العمارة القديمة مثلاً كانت ترمي الدخان على حساب الخارج، وتفضل بيوتها في الوقت نفسه منقطعة الزحابة واللمسة الجمالية كالدافورة والشجرة في الوقت الذي كانت تضيق فيه للمخارج كالشارع سواء أكان التضيق للتحليل أو إعطاء الدلائل حرمة وفداسة، ثم يكون داخل الباب الكبير باب صغير كأنه ما يسمى في القصيدة حسن التخلص، إذا كان الأمر هكذا في العمارة فإن الأمر في الشعر لا يختلف عن هذا، لكن الأمر قد اختلف في العمارة الحديثة، وفي القصيدة الحديثة حين أصبح التعامل أساسًا مع محور تنمونه الاتجاهات والصور.

وعلى كل فقد أحدث تداخل أو اقتراب العمارة الغربية في العمارة العربية. وبالتالي تداخل أو اقتراب مفاهيم الشعر الغربي في الشعر العربي نوعًا من التشويش والغموض والتصميم والنامية، فعملنا نرى نوعًا من العمارة لا يتفق وصلة الجيدة من حوله. بالإضافة إلى إمداد مفاهيم الناس، لذا فإنه حدث ما يسمى «بالتحاور» بين نوعين من أنواع العمارة، ونوعين من أنواع الشعر.

جديدة، والارتفاع طولا إلى ما لا مدى له، نرى أن الشعر هو الآخر قد قفز عدة قفزات بالانتقال من الشعر الشعري إلى أسلوب الموشحات، ومجمع القصيدة والشعر المرسل، والممزوج المسمى شعر بشر، والشعر التفعلي، وقصيدة النثر.

إن كل كلمة كما قيل كائن حي، وأن لها صفات ملموسة خاصة بها، كالكلمة والنق واللحم واللون والطعم، قد تكون ناصعة أو خشنة أو ثقيلة أو خفيفة، أو قائمة أو صافية، أو معاكسة نشوة أو حادًا، وهكذا يستخدم الشاعر السادة الأربعة، اللغة، نفس استخدام للمعاري للكتابة.

ولقد كانت روح الصراع تكاد تكون غير أساسية، في العمارة والشعر، في الظاهر والباطن، فالإنسان في هذه الحضارة لم يعمل على قهر الفضاء، كما لم يعمل على قهر الكلمة.

إلا أنه من المهم ونحن ننهي هذه العلاقة أن نذكر أن معماريًا مثل فرانك لويد رايت اتجه إلى المثالية في كل أصمائه الخالدة، وركز على روح الإنسانية والسمارة وبخرج في الوقت نفسه بين الشعر وبين الحقيقة، ورأى أن الشعر كان ما أحسن استخدامه من الأشروء والقلب والإيمان لكل شيء، فإذا ما طبقت معانيه على العمارة تحقق ما يسمى «حرمة الشكل».

العمارة والموسيقى

كانت عمارة حسن فحى تتميز بالتشكيل المتوازن والفرغات المتجانسة، واللبس الجميلة، والتعبير النقائى من مادة الطين، وطريقة الإنشاء التي تروها الأدبية والقياب في صور متجانسة، لبنة الخطوط، وهو يشبه تكامل العناصر المعمارية في عمارته بالفنون الموسيقية التي تحكم فواصلها عوامل حسابية، تخضع لعلاقات صورية مبنية على السبائك الطوبجية للتذبذب وكان تذخيرة الموسيقى ودراسته للزحف على الكمان الأثر الكبير في أن يجعل من جفاف أي برنامج معماري مقطوعة موسيقية يدرجها من له حظ من الإحساس بالجمال، وكان يقارن بين الهارموني، «التجانس» الذي في موسيقى «برامز» مثلاً، والهارموني بين الخطوط المتكونة للعمارة الإسلامية أو بمعنى آخر

العلاقة بين الطول والعرض والارتفاع، وهذا يقترب حسن فتحى من الرؤية الغربية للفن الهارموني في الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية وفي التشكيلات المعمارية، لاسيما تلك التي توفرها التكوينات الفراغية والحجمية للقباب والأقنية والمقود التي أصبحت عناصر هامة في صماته، وقد استطاع أن يجعل من شخصيته المكان وسماته الإنسانية تميزاً بالكتلة والحركة وللفرغ عن الحيز والمكان والجمال العام للأمة، ولذلك لم يكن تهاون المكان والبشر مجرد موسيقى مجففة، وإنما موسيقى متدرجة الحركات وعالية بقدر سمليتها، جميلة بقدر تراصها وبساطتها.

وقد حدث اقتراب بين التشكيل المكناني والتشكيل الموسيقي، رأى «شبهوي» أن الفن مصدره معرفة - المثال، وغايته توصيل هذا المثال، وفي ضوء هذا لم يعد الفنون جميعاً إنتاج الفسائل الذي تدرسه عين الفنان، وبحسب نوع المادة التي يعبر بها الفنان عن هذا المثال يكون العمل الفني نحاً أو تصويرياً أو شعراً أو موسيقى، وبمعنى هذا أن للفنون البوملة لا تختلف فيما بينها إلا من حيث الوسائط المادية المستخدمة بها.

والعمارة أقل الفنون استيعاباً بالطابع الشخصي، وإن كانت قوة تمجيدية لا يمكن إنكارها، فالتصاميم مع أنها فن مكناني - لآزماني - إلا أنه يوجد التكرار، والتماثل، وتوزيع المساحات، والكتل يتوافق والنسج، بحيث تعدد على الموسيقى التي عبر عنها البعض حين قالوا عن العمارة أنها موسيقى متجمدة، فقد ذكر فؤاد زكريا في كتابه مع الموسيقى أن المعماري أريخ مئلسون أنه حين يسمع باخ يفلق العالم من حوله، ثم تظهر العمارة له رؤى عظيمة، بينما يقول معماري آخر.. عندما أرى المعمارة التي تكثرني أسمع موسيقى.

إن تذوق العمارة والإحساس بها مثل تذوق الموسيقى والاستيلاء في أحلامها، فهي ترقق للمشاعر وتجعل الإنسان مهذباً ومتحضرًا ومبدعًا جميلًا، يجب الجمال والخير والمعدل، ويغني عن التفح والحد ويقاومه ويردعه.

وإذا كان قد لوحظ على وجه الخصوص الصلة المتبادلة بين العمارة والموسيقى في كل العصور، بحيث أنه ارتضى القول الذي يرى أن العمارة موسيقى المكان، والموسيقى عمارة الزمان فإنه يمكن الارتجاع إلى ما قبل كذلك أن الشاعر العربي يطلب الصور العريضة، وهي التي تكون جزئياتها في الغالب مكنانية على المصدر التي لا تتعامل أساساً مع الصور المكنانية، ولعل هذا يذكر بأن دارسي «باخ» لاحظوا تأثيره في العمارة وبمعلوماته عنها، فكما يؤثر للتركيب المعماري في بناء القطعة الموسيقية، ومن وراء ذلك الشعر فإن قوانين الموسيقى تؤثر على العمارة.

وكانت فكرة التوحيد بين أنواع الفن الإسلامي / الممار / الخط / التصوير / الفراغ / المنحنيات / هي فن واحد/ علينا أن نؤكد بين الأصول الفنية: المباس / الأموي / الملوكي / ولعلنا نتعامل من هم المعماريون الذين شيروا الجامع أو قبة الصخرة أو جامع القرويين، لم يكن عفويًا بل تولد نتيجة لهذا التوحيد، وهو فن مستقل من رؤية جديدة وعبقورية للفن استطاعت أن تدرج هذه الرؤية عبر الإسلام من خلال الخط العربي / النقطة / الزخرفة / الوحدة الهندسية.

وفي التشبيهة الوزن والشعر وفن الموسيقى، يعتبر المقام الوحدة النظامية والهندسية التي يتكون فيها البناء الموسيقي، منطلق رؤية واحدة، ابن عربي قال أن الله هو المركز قال جبرته «الفن تشكيل قبل أن يكون جمالاً، وقال نيتشه «إن الفن العظيم هو الذي يكون نحنًا ورفضًا معاً».

سكنى هذا بما قلنا به عن توضيح العلاقة بين العمارة والرواية، والعمارة والشعر، والرواية والموسيقى، وسفر على ذلك بتفصيل أكثر في الأجزاء المتبقية عن علاقة العمارة بالرسم وعن علاقتها بالبحث، وعلاقتها بالمرح وعلاقتها بالسينما. ■

المراجع

- ١ - جماليات المكان جاستون بلاشار
- ٢ - لقاء العمارة بالشعر د. جوده بدرى
- ٣ - تأصيل القيم الحضارية في العمارة الإسلامية د. عبد الباقى إبراهيم

- ٤ - المنظر الإسلامي كمنظرية الممارية د. عبدالباقى إبراهيم
- ٥ - المماريون المرمي حسن فتحى د. عبدالباقى إبراهيم
- ٦ - المماريون المرمي صلاح زيدون د. عبدالباقى إبراهيم
- ٧ - عمارة للفرغ حسن فتحى
- ٨ - الممار والبيئة حسن فتحى
- ٩ - قصة قرابين حسن فتحى
- ١٠ - تقديم الجمالية في العمارة الإسلامية د. شربت عكاشة
- ١١ - عمارة للفرغ لم عمارة الأختام محمد عبدالسلام السرى
- ١٢ - تخطيط وعمارية المدن الإسلامية خالد محمد مصطفى مزب
- ١٣ - شاهرة المكان - جريدة القدس راسم بدران
- ١٤ - يوميات مصيرية معماري عربي مقدمة جهرا إبراهيم جبرا
- ١٥ - نظرياته الممارية د. حنان سامى
- ١٦ - تاريخ للممارية ٥ - جزء د. توفيق أحمد عبدالوهاب
- ١٧ - صالحة الصارة في القرن العشرين د. توفيق أحمد عبدالوهاب
- ١٨ - صالحة الصارة في القرن العشرين د. توفيق أحمد عبدالوهاب
- ١٩ - تاريخ بغداد الضبط البغدادي
- ٢٠ - كتاب البلدان عبدالله بن عبدالعظيم
- ٢١ - الإحسان بأحكام البلدان الفقيه التولسي المالكي
- ٢٢ - تاريخ دمشق ابن حناكر
- ٢٣ - زاد النقاد في مدى خير الجاد ابن القيم البوزية
- ٢٤ - مقحة ابن خلدون
- ٢٥ - مجالات عالم البناء مركز الدراسات المعمارية والتخطيطية
- ٢٦ - مع الشعراء زكى نجيب محمود
- ٢٧ - مع الموسيقى فؤاد زكريا
- ٢٨ - يوميات مجالات وأحداث صميعة وصفيقات ومقالات في الأعمار والأعمال الاقتصادية وأخر سامية رزق اليوسف وصباح الجبر والسياسة، ونصف الدنيا والشعر والثقافة الجديدة والهلال
- ٢٩ - الممار الإنسانية نبيل فرج

المستشرقون وتأريخ العمارة العربية الإسلامية

غزوها أو الاتصال التجارى بها. ورغم أن عرب مكة من المدينة كانوا بدمراً إلا أن لهم دوراً وأسواً ومرافق عمرانية أخرى وقد تكون الكعبة واحدة من أروع المظاهر العمرانية فى الجزيرة وأشدها خصوصية وينسبها المؤرخون إلى عصر إبراهيم الخليل وابنه اسماعيل وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من اتصال الحضارات العربية القديمة بالجزيرة العربية، وشكل الكعبة المعمارية محيز حقاً فهو بناء لا نظير له مكعب لا نجد له ما يشبهه فى عصره أو فى العصور اللاحقة وإلى أرجح بأن شكلها المعمارى كان بتأثير الراسب الرومى والميثولوجى الذى بقى فى ذاكرة الشعوب السامية عن الطوفان حيث تذكر الأساطير والآثار بأن شكل سفينة نوح (زيوسدا السومرى أو أوتونا بشم البابلى) كان مكعباً وبذلك يكون شكل الكعبة دالاً على سفينة الخلاص للوحىة التى بقيت فى ذاكرة إبراهيم وإسماعيل وسمياً لتخليدها فى نصب أو معبد روحى ويحتاج مثل هذا الكلام إلى بحث مفصل لإثباته لكننا وددنا الإشارة إليه لى نثبت انتقال المعايير المعمارية بين الشعوب السامية فى المنطقة العربية كلها (انظر السهامش رقم ٣).

الإسلامية وخصوصاً عندما ينظر لهذا الأمر بصورة شاملة وبعميقة فجزيرة العرب التى ظهر الإسلام فيها كانت منبع الهجرات العربية القديمة (السامية) إلى العراق والشام ومصر وشمال إفريقيا والتى ظهرت فيها حضارات عظيمة امتازت بروح عمرانية لاتضامى إذ لا يمكن على الإطلاق إغفال البناء المعمارى الكبير لمدن سومر وبابل وأشور وأوغاريت ومصر وعسقلان ودهريوت وهيلوبولس ومفيس وطيبة وبل العمارة والإسكندرية وقطاج ومالحقا من الحواضر العربية مثل الحضر والحيرة ودمر والبغراء ومعين وسبا وقندان وكندة التى ورثت تلك الحضارات الكبرى رغم أنها كانت فى حالة كمون لا فى حالة تولد، وقد تجلت الروح المعمارية تلك فى المعابد والزقورات السومرية والأبراج والقصور البابلية والقلاع الأتشيورية والجدائل والقصور الكلدانية والأهرامات المصرية والمعابد الكنعانية والسود النيلية...

وعلى هذا الأساس لابد لنا أن نتصور أن كل هذا التراث المعمارى كان يتدفق ملغماً لتتقل المقادير الدينية والآداب بريقه الفنون ومن هذه الحواضر إلى جزيرة العرب عدد

قارى كريوسول (Creswell) أن غالبية العرب فى أيام الجاهلية كانوا (بدمراً) يعيشون فى الخيام وذلك فقد كان طبيعياً أن تكون لديهم فكرة بسيطة عن فن البناء، أو ألا تكون لديهم فكرة على الإطلاق وعلى هذا ففى المصور الإسلامية الأولى لم يجلب المسلمون فناً جديداً للبناء إلى البلاد التى افتتحوها وكانوا يقيمون شائكة دينهم فى أبنية غاية فى البساطة^(١) وتلمع مثل هذا التصميم عند مستشرق آخر هو برجر (Martin S. Briggs) الذى يقول (لا حاجة ثم ستدعى مناقشة الرأى الشائع الوحيد القائل بأن النفاضين العرب الأوائل كانوا معزولين النوق والمهارة المعمارية، كانت طبيعة الأمور تقتضى ذلك ففتوحات كالتى أنجزها العرب لم تكن ممكنة إلا لأمة مجهزة أبنيتها العماسية الجديدة، لامتلك وقتاً لغبر أجهاد والصلابة فضلاً عن ذلك كله فإنهم لم يكونوا حضراً، بل بدوا حتى أنهم عندما تركوا الجهاد للدهوش بأعباء الحكم لم يروا مفراً من الاعتماد فى فنون العمارة، على صناعات حثيين أو (وهذا مهم) على صناعات جيه بهم من مختلف الأصناف المتفرقة)^(٢) وتكاد مثل هذه النظرة الإطلاعية تدرلج كلما تنمها بحوث جديدة وعميقة عن نشأة العمارة

ورغم ذلك وحاول بعض المستشرقين التحليل من الأهمية العمرانية للكنيسة فالمستشرق أوليڤج جرابهار يقول بأن الطابع البسيط للكنيسة هو الذي منح وجود الكثير المادى الواضح للعمارة الإسلامية فهي (مكعب غور منمنم يقوم وسط ساحة بيضاوية الشكل، تتحدد هويته بناءً على طريقة استخدام الشرائح التي تقام حوله ، دون التفات إلى هيئة جمالية فيه ومن ثم فلم تصبح الكنيسة رمزاً معمارياً يضاهي ما نعرف من معابد المسيحية الكبرى أو حتى المعابد الزرادشتية ولا غربة في تلك البساطة الإسلامية لهيئة الكنيسة إذ كانت هذه الهيئة من عمل العرب قبل الإسلام) (١) ولشأن ان (دار - الندوة) كانت مثل طرازاً بذلك سياسياً يجمع فيه رجال قريش للتحالف ولا تعتمد ونحن لنحسد من هذه المرحلة ذكر بعض الأمراء وسادة قريش والجاهلية وقد ترد قصور الخورنق والسندور وشورها.. ولشأن أن الخيمة كانت الشكل المعماري المألوف والشعبي والذي يتناسب مع عموم الطبيعة الصحراوية للجزيرة وأرى أنها تجسدت في الفترة اللاحقة بصورة أو بأخرى في الأشكال المعمارية الشعبية التابعة في أعماق الذاكرة النمرية والتي قد تترك ظلالها هنا أو هناك في المشهد المعماري العربي الإسلامي اللاحق.

أول معالم العمارة العربية الإسلامية كانت في المسجد الذي يشكل الذروة التي نشأت منها العمارة الإسلامية لاحقاً، وأول مسجد بناه المسلمون هو مسجد المدينة ففي عام ٦٢٢ م بنى النبي محمد (ﷺ) وبمعه المهاجرون والأنصار بيئته على أرض كانت مريداً للعد بعد أن سويت فحراً وقطع ما بها من النخل (يشرح الرسول أن بناء مسجده من اللبن وكان بيئته فيه بنفسه وكان سقفه من الجريد وأعمدته من خشب النخل وارتفاعه قدر قامه وجعلت قبلة بيت المقدس إلى أن حولت إلى الكنيسة يعني (الصفحة) وفي موضع متصل من المسجد ليرى إليها فقراء المسلمين وجعل للمسجد بابين: باب عائشة والباب الذي يقال له باب عائكة وباباً في مؤخرة المسجد يقال له باب مليكة وبني بجواره بيوتاً باللبن وسقفها بجذوع من النخل ثم زاد الرسول في المسجد بعد فتح خيبر لأزيد عدد المسلمين(٢)

ويبدو أن هذا المسجد كان بيئاً للرسول ثم لزوجاته من بعده، وقد دُفن الرسول (ص) فيه، وكان مكاناً سياسياً وإدارياً يستقبل فيه الرسول السفراء ويخطب بالمسلمين فهو كان روحياً وسياسياً.. أي كان ديني وديني واستبقى هذه المهمة المزدوجة للمسجد حتى طيلة الفترة الراشدية.. وتكاد فكرة المسجد خلقاً ومعماراً تكون فكرة إسلامية سرقة أمتها الظروف الجديدة لحياة المسلمين بعد الهجرة ولم تلعب في هذه للشفاء أية مؤثرات وثنية أو مسيحية أو يهودية كما يذهب إلى ذلك بعض المستشرقين فقد كان مسجد الرسول (ﷺ) في غاية البساطة لقضاء أمور المسلمين والصلاة ويعرف بركز بهذا حين يقول (فهو بداية بتأثير كهذه... لم يكن ثم ضرورة تدعو إلى استعارة فنون معمارية من أي مصدر إذ لم يكن يتطلب الأمر شيئاً من ذلك) (٣)

المسجد الثاني هو مسجد الكوفة وقد بنى عام ٦٣٦ م على غرار المسجد الأول لكن بركز يقول (كان سقفه بركز على أساطير رخامية جىء بها من قصور ملوك الحيرة والفرس السابقين وكان هذا المسجد مربع الشكل لكنه محاط بخندق بدلاً من جدران) (٤).

أما المسجد الثالث هو المسجد الذي شاده الخليفة عمر بن الخطاب في أورشليم بعد فتحها عام ٦٣٦ م والذي بنى فيما بعد جواره المسجد المعروف بـ (قبة الصخرة) وكان المسجد الأول بسمواً المسجد الرابع هو (الجامع العظيم) في مصر بالقاهرة ويسمى أيضاً (جامع عمرو وثاج الجوامع والمسجد الجامع) وقد بناه عمرو بن العاص في عام ٦٤٢ وكان خالياً من المحراب وله ستة أبواب وسقفه كان منخفضاً جداً وخالياً من صحن وبني فيه منبراً فأمره عمر بهدم القصور فهدمه ثم أعيد (المنبر) واستحدثت (المقصورة) (وهي حجاب فاصل أو ضباب من خشب يوجب الامام عن الجماعة وقيل أن المنابر ظهرت في نهاية هذا القرن ويظهر المحراب لتعيين القبلة بعدها يقول(٥)).

هذه هي أهم المساجد التي بُدِئت في العصر النبوي والراشدي ولم تبق هذه المساجد التي ذكرناها على شكلها الأولى لكن جوهر تصميمها الهندسي ظلّ باقياً ويرى فان برجم (Van Perchem) (أن التصميمات الأصلية حتى لهذه المساجد الباطنية مقتبسة من الكنيسة المسيحية الأولى

فالمصن لتقوى من القاعة الكبرى Atrium والجزء الرئيسي للإيوان من المصنّى الكنسي، والمقصورة من الحاجز لتقائم بين المصلين والصحن والعمارة من برج الكنيسة والمحراب من صدر المذبح) (٦) ويؤكد هذا الرأي يندى الباسع الأول لشعور مثل هذه المعايير الإسلامية وهو الباعث العملي الذي يفرض صوباً قد تتلاقى مع الصيغ التي ظهرت في الكنيسة ولكنها لاكتسبها ونحن لا ننفي كلياً وجود التأثيرات الكنسية على بعض المعايير المعمارية للمسجد ولكننا نقتل من أهميتها ونخطب عليها امتداد تأثير الشكل الأول لمسجد الرسول والعمارة المعطية لظهور المعايير المعمارية الجديدة المتمثلة في الصحن والمقصورة والمذبح والمحراب.. ويؤكد المستشرق الإسباني موريلر يتفق مع رأينا هذا عندما يقول (جاء المسجد على أثر للكنيسة ولكنه لما كان وفيها لمبادئ عقيدته الدينية لم يستطع أن يبلغ مبلغ ما في الكنيسة من رونق بل أن مجرد المظهر الإنشائي على الذين هو الصلاة يجعل المسجد يقوم على أساس إنشائي هو الرضخ الأفقي في خط مستقيم ترجمته لما هو ثابت في الطبيعة كالمسول والبحر والكتلة البشرية المتماثلة الساكنة في نظام يمتد ونظيرة المتماثلة للصحن الإسلامي، حيث لا يوجد من النظام الطبقي سوى الإيمان المشترك وهو مجتمع المؤمنين في الإسلام، فهناك غلبة من الأعمدة الفراصة في نظام وامتداد لا يهده البصر تحت سقف مسطح وذلك تعبير معماري أقرب ما يكون شبهة جماعية للمؤمنين تحت السماء الهيبة(٧).

وهكذا برغم الغطاء البسيطة المصقوفة والعملية للمسجد الإسلامي في العصر النبوي والراشدي فإننا نجد بعض المستشرقين يحدون به (قصر) إلى الكنيسة ويصفون عليه مؤثرات سامانية إذا كان في العراق ومؤثرات بيزنطية إذا كان في الشام ومصر.. بالإضافة إلى ذلك لا يمكننا البحث بهذه الصورة عن مثل هذه المؤثرات في فترة كهذه تصل حوالي الأربعين عاماً شغلت جميعها في المعارك والفتوحات وإدارة الأقاليم الغفوعة نشر وترسيخ الإسلام فيها.

إن العناصر البسيطة للعمارة النبوية والراشدية والتي انطلقت من الأسس التي بُدِئت في مسجد الرسول هي العناصر التي سادت هذه المرحلة والتي وسعها.

المستشرقون وتاريخ العمارة

لقد كانت المعابد الجاهلية قبل الإسلام غير مؤثرة فنياً وروحانياً في عمارة ما قبل الإسلام.. فقد قلعت العمارة الدينية قبل الإسلام شريعاً بمسوحاً ذات في الأفلاك المعمارية الاجتماعية وفقدت قوتها الروحية أما للمسجد النبوي فقد ارتبط مع مسود القيم الروحية والدينية الجديدة ولذلك اكتسب أهمية كبيرة في فرض قيمة المعمارية والفنية على جميع القطاعات المعمارية وسيظهر هذا واضحاً في المرحلة الأموية حيث نرى تدفق التفاسيل والقيم المعمارية بجهرها العربي الإسلامي وسيظهرها على المعمار الدنيوي والديني.

لقد تأبى المستشرقون على الطعن في هذه العمارة لأنها تشكل الدولة التي مسلمون من خلالها العمارة العربية الإسلامية وذلك علواً على دس مؤثرات أجنبية فيها وإبراج قيمها المعمارية إلى قوم معمارية سابقة خارج الوطن العربي ولم ينتبه منهم أحد (تعمداً) إلى التدفق المزاحم والمظلم قبل الإسلام وقبل الجاهلية.. ذلك التدفق الذي غرّى هذه القيم وسنداً وأكسبها شخصيتها الواضحة ومعروف أن مثل هذه التقييم تتسرب من الماضي عن طريقين أولهما الطريق الواسي الذي يتأثر مباشرة بالماضي والطريق الضارعي الذي يحمله للاراضي الجسمي للأمام ويحفظ شخصيتها من الانصهار والذوبان، ونرى أن الماثلين كانوا أساساً في إعطاء المعايير الإسلامية المعمارية الأولى البسيطة شخصيتها لاحقاً وجعلها بهذا التماسك الذي منظمه.

لقد درج المستشرقون على قطع أوصال الموروث والتأريخ العربي وعدم الربط بين مراحله وبذلك أبعدوا مؤثرات الماضي عن الحاضر وعن المستقبل ولذلك جاءت آراؤه مبتسرة متحيزة في التكتيز من الأحياء، لقد

في تونس، المسجد الجامع في قرطبة، المساجد الأموية في العراق (البصرة، الكوفة، واسط)، المسجد الأموي في المدينة)، وقد اختلفت آراء المستشرقين في قيمة هذه المساجد وستعرض لأهم الآراء الواردة فيها:

مسجد قبة الصخرة في القدس: وهو واحد من أشهر المساجد وأقدمها في العالم الإسلامي لما يمثل به من قدسية وفريدة في التصميم المعماري وقد (استخدمت أجزاء من كنيسة قديمة من عهد الإمبراطور جستينيان، وفيه أيضاً «نوكيد» وسط البهو يؤدي إلى تكوين رواق قاطع من فوق قبة، وعلى جانبيه سبعة أروقة أخرى، وفي سنة ٧٨٠م جدد المسجد لم أدخلت عليه تعديلات مهمة فيها بعد.. وكانت تحت القبة مقصورة منفصلة كالتى ترى بجانب بعض المحارب.. وقد يرجع هذا التصميم إلى أن البناء حول الصخرة المقدسة أو يرجع إلى الرغبة في مناسلة الكنائس المسيحية^(١١) هذا ما يقوله المستشرق إرنست كرول الذي يكاد يكون مستعداً في آرائه قبياساً إلى المستشرقين الآخرين الذين يردون بناء هذا المسجد إلى مصادر متعددة فالمستشرق كريستول يرجعه إلى منبرج سانت هيلانه في روما فيقول (وقبة الصخرة مشققة أو بالأحرى مشطوخة عن الأبنية المستديرة النصرانية ثلاث لكتباب التي منها منبرج سانت هيلانه في روما وكنيسة القيامة في القدس لأن هذا الطراز كان أحسن وأنسب لإبراج الطراف حول الصخرة المباركة التي تقع تحت القبة مباشرة^(١٢)).

ويذكر بركز أن الرواق والقبعة والمحارب من أصل كنسي فيقول (إن التصميم غير الاعتيادي لهذا المسجد ربما عاد تأثيراً إلى أساليب عمارة الكنائس السورية التي حولت إلى مساجد. وربما ظهر اقتباس الرواق والقبعة في وسط المحارب، شامداً على الرغبة في إظهار أهمية (القبلة) التي مثلها المحارب للمرة الثالثة في هذا الجامع أيضاً^(١٣)) ويؤكد بركز على أن فكرة المحارب (ربما استعيرت من حنية ما وراء المنبرج المسيحي^(١٤)) وهكذا يتناوب المستشرقون على تفكيك هذا الأثر الإسلامي التكبير ورد إلى أصول مسيحية، وحتى المنارة فيه يرجعونها إلى أبراج طويلة مربعة مأخوذة عن أبراج

أغلق المستشرقون عقد الصلة بين مسجد الرسول (ﷺ) الذي كان نواة العمارة العربية الإسلامية والبيت العربي التقليدي قبل الإسلام. ونظرة بسيطة إلى مسجد الرسول (ﷺ) سيدين لنا أنه مكون من سور وفناء ومكان للصلاة وسقفة وثلاثة أبواب وقد كان البيت العربي التقليدي (بالإضافة إلى الخنجر) يتكون من سور وفناء وغرف وباب (أو أبواب). وربما لم يكن بهذه السعة للتي كان عليها المسجد ولكنه على العموم كان يضم هذه العناصر شامداً وللاحظ أن مسجد الرسول (ﷺ) كان بيتاً له ولزواجه من بعده.

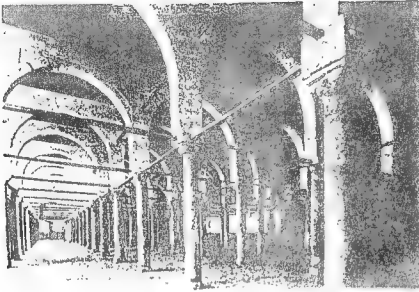
أما القبة والمنارة والمحارب فهي عناصر معمارية أصيغت لاحقاً واشتق أغلبها من عناصر العمارة العربية قبل الإسلام المتفاعلة مع الشكل المعماري للفكر والروح الإسلامي أي من انعكاسات الفكر على العمارة وذلك لم تظهر هذه العناصر دفعة واحدة بل نمت ببطء وتساوق مع الحاجات العملية والزهرية وشكلت بعد ذلك وحدة مترسقة متكاملة بشكل المسجد الذي نعرفه اليوم وترحلت منه إلى العمارة الدنيوية أيضاً كما سترى.

العمارة في العصر الأموي

إذا كان العصر النبوي والراشدي هو عصر نشأة العمارة الإسلامية فإن العصر الأموي هو عصر تشكل العمارة الإسلامية ولقوعها فقد ظهرت ثلاثة أنماط من العمارة الأموية هي (المساجد، القصور، القلاع) وتعد هذه المرحلة في غاية الأهمية لأنها مرحلة لقاء الحرب بالأمم الأخرى أنفسهم بينهم ويده ظهر المعايير العمرانية والإسلامية التي ستصبح العلامات المميزة لها خلال العقب والعصور للقامة.

١ - المساجد الأموية

استمرت الدولة الأموية (٨٨) عاماً أي حوالي نصف المرحلة السابقة تطورت خلالها المساجد كثيرًا وظهرت فيها معايير عمرانية جديدة إضافة إلى المعايير المرمانية السابقة ويمكننا أن نقول بأن ذلك حوالي تسع مساجد مهمة ظهرت فيها براعة هذه المعايير وهي (مسجد قبة الصخرة في القدس، المسجد الأموي الجامع في دمشق، المسجد الجامع في القيروان، جامع الزيدونة



صورة (١): حرم جامع عمرو (للجامع العتيق)، تاج الجوامع في مصر بالقسطنطينية

التفتت والبساطة التي كان يحلّي بها الخلفاء الراشدون وبذلك بدأت العمارة الدنيوية من هذا العصر بالانحسار بل وبانقراض العمارة الدنيوية السليقة بـ (المساجد) وتدخل القصور في صف العمارة الدنيوية (باعتبارها ما عرف عن المسلمين من ضووف عن حياة الحرف والبذخ يصاحبه ازدياد مشوب بالاعصاب أحيانا لزاء الأساليب الأجنبية فلم يكن هناك تحريم ديني أو معارضة فكرية لاستخدامها في شكل من أشكال العمارة الدنيوية^(١٠)).

وتكاد للقصور الأموية تتشابه في معمارها فهي تقوم على أساس تصميمي واحد (يقوم على مبدأ السور المحيط والحصن الداخلي الذي تشرّف عليه أروقة تعقبها غرف في طابق أو طابقين، ويأخذ السور الخارجي طابعاً حصيناً بعيداً عن الفتحات والزخارف. ومع ذلك فإن الإبراج لم تكن ضرورية لتغطية الدفاع والحصن إذ أن البداية كانت أمتدة دليلاً بأن سكانها كانوا موالين وأنصاراً للمسلمين الذين مازالوا يحنون للعبادة البغدية. ومن الممكن أن تكون الأبراج لتدعيم الأسوار من جهة ولا تظهر البناء بمظهر للتمعة والقوة^(١١) لكن المستشرقين أرجعوا عناصر العمارة الدنيوية الأموية إلى أصول بعيدة أهمها الأصول الهلنستية أو البيزنطية أو الساسانية وقلة منهم أرجعها إلى أصول عربية في الحيرة عدد

ثلاثة حماساً وتعلمها جناح مركزي تعلو وسطه قبة وفي نهاية الجناح أعلى في وسط الجدار الجنوبي من الإبراج الأكبر يرى محراب لتعيين قبة مكة^(١٢).

لكن هذا الإبراج الذي يحته برزخ أهم ما في المسجد الأموي يرى كخبر من المستشرقين أنه أثر فارسي على العمارة الإسلامية كما سترى في المثال القادم وهو المسجد الأموي في البصرة وفي الكوفة حيث يرى كريسويل أنه منقول عن الإبراج الفارسي معتمداً على أوصاف للكتاب الأوائل الذين يرون كما يقول بـ (أنه قد ساد في العراق وقارس طراز من المساجد مختلف تماماً للمساجد التي كانت تبني في سورية محاطة بجدران حجرية وستوفها على شكل جملون وقد ألتصق هذا الطراز للفارسي لإنهاء للمساجد في البصرة والكوفة لم في بغداد وسامراء فيما بعد) (ونرى أن هذا الطراز من المساجد حقيقة اتصال مباشرة بينهما وبين (الأبائنا) للفارسية القديمة أو بهو الأعمدة الذي كان يقوّم ملوك الفرس القدماء وبين (النالار) أو الدهلوز ذي السقف المسطح الذي عرف في القصور الفارسية الأحدث عهداً^(١٣)).

٢ - القصور الأموية

اهتم الخلفاء الأمويون بإنشاء قصور كبيرة لهم فقد انتهت في مرحلتهم زعرة

الكنائس التي أقيمت في سورية قبل الإسلام وعن هذه الكنائس أيضاً أخذ بناء الحرم ذي الأروقة الثلاثة^(١٤) ويؤكد على هذا بركز فيقول (أن الغرض من المئذنة هو وضح جدا فقد بنيت لكي تكون مكاناً مشرفاً للمؤمن الذي يدعو المؤمنين إلى الصلاة، هذه الدعوة أبجدهت لغرض مقصود وهو مقابلة عادة المسيحيين في دعوة المسلمين بدق المنبع الفخشي (قوله إلهاد للأقواس) أو استعمال اليهود للدير. ويبدو أن أول استخدام يرجع لهذا الغرض كان في دمشق^(١٥) وهكذا حتى الآن يرجع إلى مؤلفات يهودية ومسيحية وكذلك ترجع المئذنة أيضاً وفي ذلك تصف كبير رغم أننا لا نملك تفسيراً غير الآن وراء نشر المئذنة ويذهب كريسويل مذهباً أبعد عندما يقرر أن لمؤسساء مسجد قبة الصخرة يرجع إلى أصول ساسانية (حيث نجد خصائص فن العمارة عدد الساسانيين في الزينة المنوعة من الفسيفساء والتي تظهر في الآثار القديمة والساسانيون هم آخر أسرة حكمت بلاد فارس قبل الفتح العربي ويمرّز في الأثر إلى سبب معروف هو أن الخلفاء المطلقا للسلطة كانوا يبدلون العمال الماهرة من جميع أنحاء الإمبراطورية الإسلامية^(١٦) وهكذا لا يبعد هناك شيء في هذا المسجد الإسلامي الكبير من أصل عربي أو إسلامي في حين أنه يتميز عن جميع الفاني اليهودية والمسيحية في فلسطين بمعمار فني خاص متميز لتتضح فيه الروح الإسلامية بشكل لا مقل له.

المسجد الأموي الجامع في دمشق: يقول المستشرق إرنست كرتل عن هذا المسجد الذي ما زال ماثلاً إلى اليوم بأنه بني على أنقاض كنيسة يوحنا التي (حرق المسلمون بعضها إلى مسجد ثم صارت كلها مسجداً عام ٧٠٥م وهو مسجد على بهو أعمدة به ثلاثة أروقة ودوائك عليها رواق قاطع وسطح خشبي ومناير الشمالية مكمية الشكل، ومن فوقها تركيبة أسفر منها على غورها وتم لدماجها إذ ذاك في الجانب الخارجي من الحصن المستعرض^(١٧)).

ويرى بركز أن أهم ما يميز للمسجد الأموي هذا هو الإبراج (وهو جناح فخم بواباب أو ستائر مشبكة في الأقواس التي تنصه عن الصحن، إن البذخ الجديد في هذا الجامع عديدة. فالإبراج الرئيسي يتألف من

المستشرقون وتاريخ العمارة

مسل	اسم القصر	موقعه	زمن إنشائه	أهم مميزات
١ -	قصر الخنزراء	قرب الجامع الأموي	معاوية ابن أبي سفيان	القبعة الخنزراء
٢ -	خربة الفجر	قرب أريحا	هشام بن عبد الملك	غرفة مكسوة بالفسيفساء
٣ -	قصر الحرافة	الأردن	الوليد بن عبد الملك	السير المربع والأبراج الفلترية
٤ -	قصر عمرة	الأردن	الوليد بن عبد الملك	قصر استراحة
٥ -	قصر للعلابات	دمشق	الوليد بن عبد الملك	من رحلات الصيد
٦ -	قصر أسوس	جل العرب في سوريا	الوليد بن عبد الملك	-----
٧ -	قصر حنجر	طريق دمشق بيزوت (في عين الجور)	عبد الملك بن مروان	مجموعتان من الأبنية الأبراج العمانية
٨ -	الحير الشرقي	شمال شرقي دمر	هشام بن عبد الملك	قصران كبير وصغير
٩ -	الحير الغربي	جانب غربي دمر	هشام بن عبد الملك	آثار رومانية
١٠ -	قصر المشقي	-----	الوليد الثاني	تأثيرات مصرية قبطية
١١ -	قصر القنطرة	جانب بادية الأردن	الوليد الثاني	نشا من الحجارة والمطرب
١٢ -	قصر المرح وحمامه	-----	هشام بن عبد الملك	الطران المزخرف
١٣ -	قصر الرصافة	ش. ش دمشق	الوليد بن عبد الملك	تصانير بديعة
١٤ -	قصر الدنية	قرب بحيرة قادش	-----	-----
١٥ -	قصر القسطل	-----	-----	-----
١٦ -	قصر الخلالة	قرطبة	-----	-----
١٧ -	قصر واسط	واسط	الحجاج بن يوسف	القبعة الخنزراء
١٨ -	قصر الموصل	الموصل	المر بن يوسف الأموي	فسيفساء رخام ونبات وهيرات
١٩ -	دار الإمارة	الكوفة	معاوية بن أبي سفيان	-----
٢٠ -	قصر الموفق	ج. ش. الأردن	عبد الله بن يزيد الثاني	الزخارف والأصعدة

المناذرة كما في الخروقي والسدير وقد تحدث عن هذا المستشرق هنري سمبرن لكننا في حقيقة الأمر يمكن أن نرجع معايير العمارة الأموية والقصور منها بشكل خاص إلى عاملين أولهما أت من العناصر الساسانية القديمة والعربية ومضمنها والآخر إلى الظروف المناخية والاجتماعية المحيطة بنشولها أما للفنون الهولندية والبيزنطية والساسانية فقد نشأت هي أصلاً من عناصر شرقية أصلية في آسيا ولذلك يجب ردّها هي إلى الأصل الشرقي. (أسا عن الفنون الزخرفية لفقد أوضحت القصور الأموية وخاصة الحير الغربي وقصر عمرة وقصر الساجر على أن الفن التشبيهي لم يكن ممنوعاً أو محرمًا بل على العكس فقد وضع الأمويون تقاليد فن تشبيهي هو في الواقع استمرار لتقاليد الفن العربي منذ القرنين) (٢٧)

وهناك بالإضافة إلى القصور الفانات والمعمامات والمدارس والمسكن وكانت جميعها تأخذ شكلها أو طابعها من القصر أو المسجد، وقد تعددت أبنية العمارة الأموية وفقاً لأمس Lamans وهرتز فلد Hejzfeld بإحصاء هذه الأبنية المدنية لكن سوفاجية Sauvaget أحصى ثلاثين قصراً أموياً، ويستذكر أغلب هذه القصور في هذا الجدول المبسط:

يقول أوليج جرابار (إن هناك ثلاثة موضوعات رئيسية في فن عمارة القصور الإسلامية الأولى، لم يكن أي منها إسلامياً خالصاً في نشأته ولكنها جميعاً قبلت فيما يبدو على أنها أجزاء من نسج الحياة الدينية للأمسرام) (٢٨) ويمكن تلخيص هذه الموضوعات كما يلي:

٧ - الفصل بين منشأة الأمير والعالم المحيط بها ويرى جرابار أن هذا أصوله في

٣ - القلاع (الأربطة أو الحصون)

احتاجت جيوش الفتح العربي الإسلامي وهي تتوغل في أرض شاسعة ويحيدة إلى إنشاء قلاع أو أربطة أو حصون ليؤمن الجيوش فيها من الغزوات المتقبلة ولكي تكون أماكن راحة أثناء الغزو وقد كانت هذه القلاع ضرورية مع زمن الفدوحات إلا أن الحاجة إليها قلت مع الوقت وكانت أساس العمارة العسكرية التي لم يكتب لها منافسة العمارة الدينية أو المدنية بحكم محدوديتها ويقول إرنست كويل (كان الدافع إلى إقامة الأربطة أو الحصون الإسلامية التي تشبه أديرة الزهبان العسكرية هو رغبة الحكام المسلمين شمال أفريقيا من الحصن ضد هجوم الأعداء من جهة البحر وضد أي شر في الداخل وقد أنشئت كلها تقريبا في القرنين الثامن والتاسع) (٢٩).

ومن القلاع التي أنشئت في العصر الأموي هو الأخضر قرب كربلاء في العراق (رغم أن هناك آراء تؤكد إنشائه في بداية العصر عباسي) ورباط صوصة على الساحل

عمارة الدارة - القللا المدنية Villa Urbana والدارة الريفية Villa rustica اللتين كانتا معروفين عند الرومان للبقاء.

٢ - لم تكن القصور منظمة لتنظيم كثيراً بل هي مكونة من سلسلة من الوحدات المتكثفة بذاتها والتي يمكن تعديلها وزيادتها حسب الحاجة والمزاج وضمن تلك الوحدات تجد مساجد ومصلوات وحمامات وقاعات استقبال مختلفة الأشكال والمستويات وإيهاء ذوات نافورات وحدائق وبوابات وخمائل خاصة وأصول هذه الوحدات رومانية أو إيرانية. والوحدات غير مخططة ومنظمة على أساس جمالي.

٣ - للقصر يشجع الزخرفة والتصانير الملونة والفسيفساء والمحفوتات الحجرية والجصية جبل الناس تشك في إنها تنتمي إلى أصول إسلامية ويتكس مثل هذه الآراء نفس للبوهر الاستشراحي الذي يرجع أصول العمارة العربية الإسلامية إلى رومانية وبيزنطية ويشكك في أهميتها الجمالية والوظيفية.

الفرنسي ورباط موناستير على الساحل المراكشي.

برغم المجد المصنوع للمناذج للعمارة الأموية الذي تعرفنا عليه من مساجد وقصور وحصون إلا أننا نلتصق بروح وبثوبت القيم المعمارية التي أصبحت مخططات أساسية للعمارة العباسية فيما بعد... وألفه عقا لما يثير الدهشة أن الأراحمى المفتوحة حديثا لم تصب في هذا العصر أي تطور معماري بل إتحصرت الإنجاز المعماري تحديدا في الشام والأماص العربية التي حولها وهذا يؤيد ماذهبنا إليه من أن هذه المرحلة هي مرحلة تأسيس شخصية العمارة العربية الإسلامية وبده قولها.

نقد درج المستشرقون على الملحن في أسس هذه المرحلة لأنها بده تكون الشخصية المعمارية ولأنهم يسلطون بسهرلة للتأكد على أن المصرب في هذه المرحلة أنشأوا بالتحريجات والمهمات السواسية والمعمارية والإدارية مما جعل غورهم من الذين دخلوا في للذين المصنوع وأغلبهم من السوالى هم الذين يقومون بالذوق الأكبر في مصايفه المقومات المعمارية الأخرى ومنها العمارة.. وتكاد هذه الحقبة أن تلعب دورا أساسيا في مساجلات المستشرقين متناسين أن مثل هذا التصنيع فيه الكثير من غمط الحقائق وبغها.

نقد بقتت العمارة الدينية الأموية التي هي امتداد العمارة النبوية والراشدية مركز العمارة الإسلامية والمولد الذي يربث مرجاته ومعايزه في الأنشطة المعمارية الأخرى فملى سبيل المثال بدأت العمارة الدنيوية ممثلة بالقصور بالانفتاح على العمارة الدنيوية للبلدان المفتوحة بسبب من اخفاء الوازع الدوني نسبيا لكن ذلك لم يحصل إلى حدود قصوى وغير مضطلة بل ساهم المسجد عن بعد بمسك مثل هذا الانفتاح وتقدره وعدم جعله مغلفا وهذا يعني أن هناك ترحيلا متواصل للقيم المعمارية الدينية (المسجد) إلى القيم المعمارية الدنيوية والسيطرة عليها.

إن تأكيد المستشرقين على أن القصر الأموي في العراق أو الشام متأثرا إلى حد كبير بالقصور الساسانية أو الرومانية أمر مبالغ فيه، فنحن لا نعدم مثل هذا التأثير ولكن الحرب الذين سكنوا للعراق والشام قبل الإسلام لم يكونوا مهجرين من فارس أو روما بل هم ورثة حضارات عريقة وما فارس أو

روما إلا سلفون استعمرنا العراق والشام ومصر على أنها تقوم هاتين الإمبراطوريتين وكان تاسعها... وذلك كان الاستعمار عسكريا أمليا دفاعيا ولم يكن حضاريا ثقافيا روحيا وهذا ما يخفف كثيرا من أخذ أو رشح التيم الفنية والمعمارية لهما في هذين البلدين لكن المستشرقين وقد أخذهم الربط السريع وإبراز مركزية وهيمة القرب يعملون على إغفال هذه الأمور، وربما عدم الالتباه لها كليا.

العمارة في العصر العباسي:

يتضمن تخطيط بغداد المدورة التي شرع المصور في بنائها سنة ١٤٥هـ (٧٦٢م) وسماها مدينة السلام العناصر المعمارية الثلاثة التي قامت عليها العمارة في العصر الأموي (في المسجد، القصر، الحصن) فهي محاطة بسور محصن خارجي مغور ويقع في مركزها المسجد الجامع وقصر

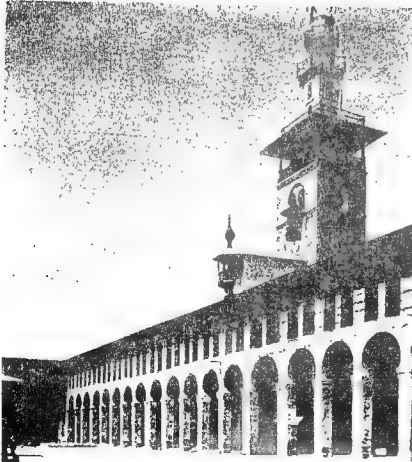
للخليفة.. لكن العمارة في العصر العباسي توسعت كثيرا في جانبيها الديني والدنيوي فقد اتسع الجانب الديني ليشمل آلاف المساجد الكبيرة والصغيرة والمشاهد الكبيرة والأضرحة واستطاعت العمارة المدنية العباسية تلبي حاجات المجتمع الجديد بمختلف طبقاته وشرائحه وفئاته فضأت عشرات الأنواع في العمارة المدنية ونقص الاهتمام بالعصرين.

العمارة الدينية

١ - المساجد:

أصبحت المساجد في العصر العباسي أكبر أشكال العمارة الدينية وأكثرها انتشارا وقد تركزت المساجد في حجومها بين الجوامع الصغيرة والمساجد الفخمة وانتشرت في أوساط كثيرة من الدولة العربية الإسلامية.

صورة (٢): صحن الجامع الأموي في دمشق



المستشرقون وتاريخ العمارة

سامرا (سر من رأى) وقد أمدد أثر هذه المدرسة الشرقية من سامرا في العراق متخذاً اتجاهين الأول نحو مصر حيث يشهد بذلك مسجد ابن طولون والثاني مضاد نحو البحرين ونيساور وخراساب بالقرب من سمرقند.

٢ - هناك فوارق واضحة بين طريقة بناء القصور عند الأمويين وبينها عند العباسيين ويعزى ذلك جزئياً إلى الاختلاف البين في حفلات البلاط لدى عهد الأمويين لم تكن هذه الاحتفالات قد اتخذت شكلاً رسمياً، وكانت لا تزال تجري طبقاً لافكار المساواة البهرية، بينما كان الأثر الفارسي يسود حفلات البلاط عند العباسيين الذين اقتبس خلقاوم نظم الحفلات في البلاط العباسي للتقديم وهي نظم كانت تولد الملك أو تكتد ولهذا السبب نرى غرف العرش الفخمة التي تكون على وجه العموم ذات قباب وتكون قاصرة على المقابلات الفاسدة ويؤدي إليها (البوارج) مقبب للمقابلات العامة.

٣ - وهنا يأخذ طراز جديد من الأقواس في الظهور ومع هذا الطراز يعرف عادة بالطراز الفارسي إلا أن بده ظهره كان في الرقة على منصاب الفترات بسورية.

٤ - الأشكال الهندسية الشكلية ذات الرسوم العربية كانت قليلة الاستعمال في سامرا (وكان أغلبها أشكالاً ذات ثمانية أضلاع) ولكن استعمالها كان أكثر في مسجد ابن طولون.

٥ - من أهم البده التي ظهرت بعد ذلك أشكال البلاط اللامع الذي كان في بده صحنه في العراق.

٦ - في بناء الحصون والقلاع أدخل تضمن ملحوظ على الطراز الأموي وذلك في التحصينات التي شيدت في بغداد والرقعة ففي الرقة كانت بوابات الحصن الأربع مداخل محمية وهي وسيلة لم تكن معروفة لدى البيزنطيين أو الرومانيين ومن قبلهم.

يحاول كريسول إذن أن يربط امتداد وانتشار النمط العباسي في العمارة وخصوصاً واحدة من نقاط نمذجها (فن سامرا) بالأثر الساساني الذي يعتبره أساساً لها. ومعروف أن ما يفصل الفن الساساني عن العباسي حوالي قرنين من الزمان وأن الأثر الساساني

هذه القصور قصر المنصور (باب الذهب أو لقبية الفخراء)، قصور الرشيد، قصر المعصم، قصور المطيع بالله (الطواويس)، المريعة، الفخمة)، قصور سامراء، جامع القصر (الكنفي بالله)، قصر الخلد، القصر النجاسي، بلكراء، قصر الماشق وغيرها.

وكانت معظم آراء المستشرقين تؤكد على أن الترف والبذخ للمعمرين في هذه القصور كانت ذات جذور ساسانية فالخلفاء العباسيون حاولوا تقليد الملوك الساسانيين في بذخهم وترفعهم.. ويتناسوا بأن عظمة الدولة العباسية لا بد أن تمكن في كل مظاهر الحياة ومنها للعمارة.. وإن كل شيء كان آنذاك يذرع نحو الفخامة والأبهة والترف.

أما المظهر الثاني من مظاهر العمارة للديونية فهو دور التكمية ويمثلها جامع القصر الذي سمي فيما بعد بجامع الفخلاء والدور العتيق ودار الملكة وغيرها.

ثم الساريحانات وأهمها السارستان العنسدس، ثم الساريس كالنظامسية والمستحصيرة والأسواق مثل سوق الحلبي وسوق الثلاثة وأسوار المدن مثل سور مدينة بغداد الذي يطرق في العصر السلجوقي بأبوابه الأربعة (باب السلطان - المعظم - باب الميضية - للشرقي - باب النظرة - الوسطاني - باب العتبة - الطلمس - والعمامات والبيوت والدكاكين والمنازل والحانات والقصور والوكال وغيرها مما لا يحصى به بحث صغير كهذا.

آراء المستشرقين بالعمارة العباسية: نظرًا لعدة خاتمة العمارة العباسية وتفرع وخصص الآراء الاستشرافية بها فقد اخترنا تصنيفاً للمثيرة على بعض الآراء العامة بهذه العمارة مختارين مجموعة من المستشرقين في هذا الحال.

١ - كريصول:

يرى كريصول للنقاط التالية حول العمارة العباسية: (٢٦)

١ - حل أثر حضارة الساسانيين الذي كان ما يزال باقياً في بلاد الفرس والعراق محل أثر الحضارة اليونانية التي كانت سائدة في سورية وكان من شأن هذا الأثر الساساني أن غير اللون والعمارة مهيئاً لولادة فن

كان ببغداد حوالي عام ٣٠٠ هـ نحو من سبعة وعشرين ألف مسجد ولكن صلاة الجمعة لا تقام إلا في المسجد الجامع في كل من جالبي (بغداد) (٢٧).

ومن أهم المساجد في بغداد المسجد الجامع الذي بناه المنصور مقابل لباب خراسان وجعله ملاصقاً لقصره وكان مربع الشكل واستعمل في بنائه للطوب اللين والطين واساطين الخشب. وجامع الرصافة والمسجد الجامع في سامراء وجامع خفافين والتشيع معروف وجامع قنبرية وغيرها.

٢ - المشاهد:

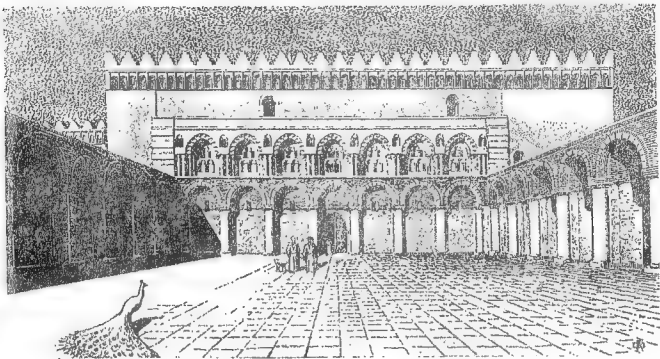
ظهر في العصر العباسي نمط آخر من العمارة الدينية هو: المشاهد وهي قبور وأضرحة الأئمة التي تطورت في فترة لاحقة وكانت مستمرة من المساجد وأشكالها للمعروفة آنذاك وأهمها مشهد الكاظمين، مشهد أبي خنيفة.

٣ - الأضرحة:

وهي مشاهد صغيرة بنيت للتكبير من الأولياء والشخصيات السياسية والدينية ومماثلت آثارها مثل ضريح الميت زبيدة وضريح زمرد خاتون ونكية البكاشية وغيرها.

(ب) العمارة الدينية الإسلامية:

وصلت العمارة الدينية الإسلامية ذروتها في العصر العباسي وبالنسبة للعمارة الدينية ولقدت إلى أعماق الحياة الاجتماعية للناس وكان أهم شكل من أشكالها هو قصور الخلفاء والأمراء وهي نموذج إلى الفخامة والترف حتى أن صورها لم تتأخر مغيرة من كتب (ألف ليلة وليلة) فوصف قصور الملوك والسلاطين بطريقة لا تصامى وقد كانت جذرية بهذه الأوصاف ويمكن أن نتذكر من



صورة تخطيطية (٣) : صحن للشرف في قصر الأخيار قرب كربلاء - العراق

ويرى بأن المائل الحائزوية عتيمة وهذه الآراء تمكن أيضا القوة الجاسمة عدد المستشرقين في إغراق الصمارة العربية الإسلامية من مفرداتها وتحويلها إلى نواع صغيرة للمارة التي سبقها.

ولم مورييس

يذكر الدكتور محمد الهرهمي لسي موضوع التوليد الكوني للثقافة، ولهم مورييس ومناهضة الاستعمار^(٢٨) إن مورييس قد أعلن في ١٨٨٩ (على نحو عابر، عن مركزية تأثيرات الشرف الأدنى^(٢٩)) في تطوير الحضارة العربية، وبكلماته، استدلل بطرائق تحليل فن العمارة، باعتبارها محصلة نهائية لجميع الفنون وناخفاً بأنها بطبيعة المجتمع. لقد وجد مورييس في الحملات الصليبية، رغم طبيعتها الحربية، فرصة نادرة لأوروبا كي تتغنى حضارتها ونفها عامة، ثم يستفيد (فيقدر تعلق الأمر بتأكيد مورييس بأعلى العمارة مؤشراً واحداً للتطويعات وعلاقات العمل، كان هذا التصادم نقطة تحول في تاريخ أوروبا برأيه. وعلى نحو يتوافق وإيمانه الراسخ بأن الفن القوطي كان تصميحاً لأعظم ثورة اجتماعية في تاريخ

٣ - محفل القلعة الملتصق أو المحفل ذو الزاوية القائمة خلال محفل في الجدران وبهذه الطريقة لا يتمكن المدخل الذي يصل باب القلعة من الرؤية والرمي بالتجاء المدخلين في الباحة الداخلية. محفل من هذا الطراز لا يبدو أنه كان معمولاً في الفنون العسكرية الرومانية أو البيزنطية فقد كان لديهم عدة مدخل دفاعية متساوية مقامة على خط واحد منفصل بعضها عن بعض بفراغ يصرف باسم (برويونييا قوم pro-poughina Culum) هذه المدخل الملتصقة استعملت أول مرة بأحد ما عرف في مدينة بغداد المدورة (القرن الثامن).

٤ - ثمة شكل آخر من الزخارف شاع استعماله في القاهرة ولم يشع كثيراً في غيرها وهو تعقيب نصف الحجر الأبيض مع الحجر للثام صفوفاً فوق صفوفاً، أن أصل هذا الاقتدان قد يُعزى إلى روما أو بيزنطة حيث كانوا يتبعون هذا الأسلوب التعقيبي Lacing course برصف الأجرام على مسافات في الجدران الحجرية.

يحاول بركن أن يرجع القوس إلى أصل هندي والزخارف للتعاقبية إلى أصل رومي

ما هو إلا تطوير لفنون المراقبية القديمة البابلية الآشورية في المعابد والقصور.. ولا أعرف لماذا لا يكتبه أحد إلى أن العمارة العباسية ما هي إلا روية العمارة البابلية والآشورية. ويربط كريستول بالفلات الساسانية أيضاً.. وتكاد آراء كريستول أن تكون نموذجاً في تحت المستشرقين إزاء العمارة العباسية.

٢ - بركن

يمكن أن نضع آرائه في أربعة نقاط^(٣٠)

١ - لتخذ القوس الحناء فيما بعد اللطابع الذي يدمج الفن الإسلامي وفي نهاية القرن الثامن حل محل كل أشكال الأقواس في سائر أنحاء العراق وقد نجد القوس المذهب الأقدم من هذا بكثير في الهند أحياناً مدحوتا على الصخر الأصم وهكذا كانت الأقواس بالأصل مدحوة على الصخر مطلقاً لا مبدية.

٢ - الممارتان الحائزيتان الفريحا الشكل أولهما ملوية سامراء وثانيهما مثارة جامع ابن طولون (المنية فيما بعد) فلم تترك هندستهما شيئاً في مجالات التقدم المعماري وبقينا عقيمين.

المستشرقون وتاريخ العمارة

البشرية، فإن موريس ، وعلى طريقة تزيير هذا الإنسان بطرية التزييل، يجد في اكتشاف القوس arch مصبواً لوحداً لهذه العمارة المبررة وبالتالي ، رمزاً لمجتمع وحضارة جديدة . لقد جعل القوس النمو المعماري حالة ممكنة ، طالما أخذ فن العمارة أي الشغل والمجتمع على نحو عام - من ضرورات وسبلهايات الانضباط والقهر الاجتماعي).

ويرى موريس أن اختراع القوس العربي في العمارة كان وراء ثورة إنعاشية واجتماعية تتمثل في إتخاذ نظام العمل (من الحاجة إلى أعداد هائلة من البشر المستعبدين من القدرة الإنعاشية والذي يقوم بتكوين المصغر كما هو الحال في العصر القديم . وهذا ما حرره فن العمارة من الحاجة إلى (قلاع) العبيد الذين يرخصون لتكنولوجيا الفنان المصمم القديم . لقد مكن القوس الإنسان من الاستفادة من العمودية وهذا يريد موريس أن يبرز بين أساليب العمل القديمة (محتللة بالهياكل القديمة، كالأهرامات وعمارات أثينا وغيرها ، وأساليب العمل الحديثة - في العصر الوسيط) .

ويرى موريس أن القوس (وجب أن يخلو بوصفه أعظم اختراع حققه الجنس البشري). لكن موريس يبقى في إطار الشرق بعامة حول القوس ولا يستطيع أن يصيه صراحة إلى للعمارة العربية الإسلامية رغم أنه يجد فيها بؤرة لعمارة الشرق كله .

٤ - أوليج جرابار:

يرى جرابار في بحثه للقيم عن العمارة والفن بأن هناك جذور مبكرة ، طبعا ، إيرانية ، بيزنطية ، رومانية ، وسط آسيوية وخطوط أخرى بدئية واستعملت من قبل المدنية

الجديدة ولكن هذه الاقتباسات غالبا ما حورت وأعيد تشكيلها بطريقة مميزة^(٢٧) . ويؤكد في مكان آخر على أن^(٢٨)

١ - التقدر الفريدة لدى المسلمين على تحويل عناصر شكلية أو وظائف عديدة أخرى إلى شيء إسلامي مع الاعتراف بأن هذه التحويلات كان أول أسئلة هذه القدرة للفريدة وأقوالها ذاتها . وقد حدث هذا التحويل على مستويات مختلفة على مر القرون وأبعد صورة له هو تصوير أشكال معمارية غير إسلامية لخدمة أهداف إسلامية وهذا هو الذي حدث على الأرجح في إيران في القرنين الخامس الهجري / العاشر الميلادي عندما أخذ المسلمون الإيران الذي كان موجودا قبل الإسلام ويعتبر للعصر الأساسي للمساجد وأشكال كثيرة أخرى من المباني .

٢ - يكاد من المؤكد أن أسباباً مختلفة أدت إلى تطور العمارة الحديثة بدرجة أكبر من ناحية الأصل من تطور العمارة الدينية . وأهم هذه الأسباب عدم وجود تنظيم ديني في الإسلام يشبه الكنيسة المسيحية . وحققت بطبيعة الحال أن التقيد كان لها أثر في أشكال من المباني مثل الأضرحة أو الروضات وحتى في كثير من أشكال العمارة العنصرية كما بينا .

٥ - إرنست كوتل:

يرى (إرنست كوتل ما يلي^(٢٩))

١ - من المرجح كثيراً أن القصر الساماني الباقية آثاره حتى الآن في موضع مدينة المدائن الفارسية القديمة على نهر دجلة . كان باقيا كله بحالة جيدة في العهد الإسلامي الأول ولا شك في أن المعماريين العباسيين اقتبسوا منه نظام البهر للهلل المقيب (الإيزان) فقد ظهر ذلك في كثير من منشآتهم .

٢ - كما يرجح أن قصور الحكام تأثرت في تخطيطها بقصر مسكر للخميين الذي كان قائما في الحيرة . وضاع كل أثر له . في مقدمة للقصور التي أثرت به: قصر أديمت وقصر بكرارا .

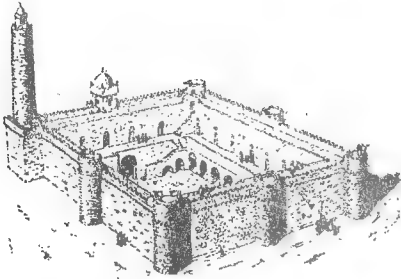
٣ - من المرجح أن بعض الأفكار المعمارية العراقية نقلت إلى شمال أفريقيا بواسطة الأغلبية في القرون التي كانوا مولين للعاسيين وفي القصر القديم الذي شيد سنة ٨٠١م قرب العاصمة وأطلق عليه اسم (الباسية) ما يدل على ذلك .

وهكذا يظل يدور جميع المشرقين في فلك فكرة التأثير الفارسي والبيزنطي رغم أن العمارة في العصر العباسي قطعت شوطا طويلا وتكونت شخصيتها وابتعدت عن مرحلة النشأة إلا أن آراء المستشرقين تلافتها وتضع جذورها في تربة أخرى غير عربية وغير إسلامية وهي بالإجمال تربة آري هندو أوروبية لكي يرجع فحش كل هذه الحضارات التي هي حضارات قامت عليها الحضارة الأوروبية والغربية .. وبذلك تدرج الأصالة عن الحضارة العربية الإسلامية .

المستشرقون وملوية سامراء:

ووصل للفن المعماري العباسي إلى ذروته في سامراء وقد دلت الشواهد المعمارية فيها على رقي هذا الفن وتذوقه ويدل على ذلك قصر المحمص (الموسم الخاقاني) وبنية الموصليات ومبصر اصطبلات وهي المعالم التي بناها المحتصم أما في عهد المتوكل جامع سامراء الكبير ومئذنة الملوية وقصر بكرارا والمرافق العمرانية لمدينة المتوكلية وجامع أبي دلف وقصر للهدن والبرج والبهو والجامع والجعلري والجوسق والسندان والشاه والصبيح والعرويس والغريب والواو والسفاح وقد كان المتوكل مرملا بالمعارة والبناء .

وبقي ملوية سامراء واحدة من أبرز وأغرب معالم العمارة في العصر العباسي وتناولها المستشرقون كثيرا وقد انقسموا إلى مجموعتين (فالمجموعة الأولى ترى أن الشكل المعماري للملوية كان قد انحد من شكل الزقورة القديمة للأشوريين والبابليين والسومريين . ويبدو أن أقدم تأكيد لهذه النظرية قد أعطي من قبل ثيلمان في عام ١٨٧٥ وفي وصفه لملوية يقول (إنها برج لأثر عظيم ظاهر، ذلك شكل فيه تذييل لبرج بابل القديم) . وقد اتخذ هذا الاقتراح كأساس



صورة تخطيطية (٤): رباط صومعه في تونس

وتدخلوا بأصحاب عن قصور بابل وأكور..
وروى إريست كوتلر يقع في خطأ قاتل عندما
يقول بأن القصور العباسية تأثرت مباشرة
بقصر معسكر للفرميين في الحيرة ويضرب
لذلك مثلا بالأخضر وبنكوار ويضيف قصر
المدائن اللذان كوتلر يقياس أن قصر بنكوار
ويضيف قصر المدائن الفارس كوتلر ويقياس
أن قصر بنكوار باني في وقت كانت فيه
القصور العباسية قد استقرت على معايير
معمارية عميقة وراسخة.

إن سمة وترويض وعظمة وهبة الحياة
العباسية كفيلة بإظهار مزاياها على
العمارة العباسية وغيرها وإرشاد معايير
وأشكال معمارية لا تشك في إنها نشأت
من تفاعل الحياة الجديدة ومن الجدر
الإسلامي العميق الذي كان يعونها ويمسك
لأوراقها.

طرازات العمارة الإسلامية بعد العصر العباسي:

بعد أن تكونت شخصية العمارة
الإسلامية في العصر العباسي وتصلبت
مكوناتها بنيت بالاعتماد عن مركز الدولة
العربية الإسلامية في بغداد بأخذ أشكال
وطرز مختلفة وساهم في ذلك عدة عوامل
أهمها:

١- جرح الشخصية القومية للأمم غير
الحرية التي خلفت الإسلام التعبير عن نفسها

ويعتمد للباحث الدكتور طاهر مظهر
المعتمد على وصف الاصطفيين واليعقوبيين
لهذا الهرج من أجل تقليد آراء المستشرقين
ويرى (أنه ليس هناك أي شبه كبير بين
ملوية سامراء وهذا الهرج، والواقع أن الشبه
الوحيد الذي يعترف به نسبة ارتفاع القاعدة
إلى الارتفاع الكلي للهرج بينما لاحظ أن
هناك عدة اختلافات على وجه الخصوص
في شكل الطبقات وعددها وبصرف النظر
عن هذا فإنه حتى الوقت الحاضر، لم يقرر
أي حل لتحديد شكل السلم وليس هناك اتفاق
بين دولافا وهرزفيلد). (٣١)

إن الاحتمالات الأربعة مشحون في
كونها تنكح جذرا عراقيا هو الهرج أو الزقورة
التي تشكل الصورة الأولى للهرج ولا اعتقد
بالأنا نحتاج إلى مؤشرات لجدلية لتقييم العلاقة
بين الملوية وبينها وبذلك تكون الملوية برجاً
أو زقورة إسلامية تطورت عن أيراج
وزقورات عراقية قديمة.

ولما في حاجة لإثبات أن الملوية كانت
عملاً أصلياً في شكل ملارة ابن طولون في
القاهرة، والتي يرجعها البعض إلى فنار
الإستديرية المبني في العصر البيتملي ولكننا
إجماعاً يمكن جعل للتأثر بهذين الأصلين
وإحدى وهذا ما يختلف وأجهد منه كثيراً بعض
المستشرقين يتحدثون على بلاد من تكن فيها
من قبل قصراً واحداً من تراثها.. وهم الذين
اكتشفوا عظمة وجلال الحضارة الراقية

للآراء التي قدمها الكثير من المؤرخين والكتاب
الذين أعقبوا ثولمان ومنهم دى بيليه،
كوتلر، مس بل، ريفورا، بييجون،
كوتلر، بتريسا، وكريزويل. والمجموعة
لثانية من الباحثين تعتقد أن شكل الملوية
مشتق من (هرزال غور) على مقربة من
فيروز آباد). (٣٠). ويبدو أن آراء المستشرقين
احتمرت فيما بعد في أربعة اتجاهات سنت
ملوية سامراء موجودة في المنطقة وهي:

١ - زقورة عكر كوف الكيشية ذات السلم
للثلاثي والتي ترتفع إلى ١٨٧ قدماً فوق
السيل المنبسط ومقارنات وصفية بينها وبين
الملوية سوف تظهر الاختلاف الكبير
بينهما باستثناء دروات السلم حول الهرج في
كلية.

٢ - زقورة خورصا باد الآشورية (ويبدو
أنها الزقورة الوحيدة التي لها أسلوب سامراء
كما يوضح بلاس. وعلى كل حال، فإن
التصميم الذي أعاده بلاس للزقورة لم يحظ
بالترافقة حيث انتقد من قبل كريدويه الذي
يعتقد بأن بلاس قد سمح لخياله أن يذهب به
بعيداً. ولم يصر على بناء مشابه لإعداد رأيه
ويقول بلاس مؤكداً كما أشار كريزويل إنه
كان يتوقع أن يجد بناء دالراً). (٣١).

٣ - برج بابل ويحدي (أولمانكي أي بيت
أساس السماء والأرض) ويبدو أن الهرج قد
بني في وقت مبكر أي في الألف الثالث قبل
الميلاد وهم من قبل الفرس ويبدو من
الأوصاف التي قدمها الرحالة والمؤرخون
في ذلك العصر (أنه لم يكن في حالة جيدة
في القرن التاسع الميلادي عندما بنيت
الملوية). (٣٢). ولكن كريزويل يحدد تأثر الملوية
برج بابل.

٤ - برج غور (طراز غور) الفارسي:
وأول من قال بأن الملوية مشتقة بصورة غير
مباشرة من (طراز غور) قرب فيروز آباد هو
غورفيلد الذي يرى مع ديلافوا أن طراز
غور ينحدر من الزقورات القديمة التي كانت
تشبه زقورة خورصا باد ويرى هرزفيلد (إن
ملوية سامراء ما هي في الحقيقة إلا زقورة
فيقول أن هذه الملوية تمثل اشترحة الأخيرة
في تطور الزقورات البابلية. وبعد ملوية
سامراء أصبح خد للتأثر متلاشياً). (٣٣).

المستشرقون وتاريخ العمارة

شخصية العمارة في ذلك المكان وترشح الأفراد السياسية والمذهبية في صلب معمارية جديدة.

٣- لنقل عناصر البيئة والمناخ الخاصة بذلك الأماكن على مكونات ومعايير العمارة الإسلامية في تلك الأماكن واكتسابها ما يناسبها من معايير غير تفاعل واضح بين عناصر البيئة والمناخ من جهة والفكر الهندسي للمعماري.

ولأن العالم الإسلامي انقسم قبل سقوط الدولة العباسية إلى كتل سياسية منفصلة ونشأت لها ظروف خاصة مستقلة نرى بأن العمارة الإسلامية عبرت عن هذه الكتل خير تعبير.

وتأريخها ومكوناتها في طراز وأشكال تعدّ ترويضاً على الشخصية المركزية للعمارة الإسلامية في العصر العباسي.

٢- تأثير الفكر السياسي أو المذهبي الذي انشق على الفكر المركزي في بغداد في

وقد أحصى إرنست كوتل هذه الطرازات أو التيارات الفنية التي دخلت العمارة العباسية بشمالي طراز أو ألوان هي (الفاطمي، السلجوقي الفارسي المغولي، المملوكي، المغربي، الصقلي، المغولي الهندي، المسماني) وقد رأينا بأنه أهم الطراز خطأ واضح لأن الطراز الأندلسي يحتاج تفاعل بين يديتين إسلامية ومسيحية وعربية وأوروبية وقد نشأ عنه طراز فريد... أما الطراز المغربي فقد تأثر بالأندلس لكنه اكتسب عناصر خاصة به خصوصاً في عهد المرابطين والموحدين. ولذلك أضفنا الطراز الأندلسي والطراز الأندلسي والطراز الصقلي وذلك أصبح عدد الطراز عشرة موزعة في الجدول التالي مع أهم نماذجها الدينية والديون^(٣١).

جدول الطرازات المعمارية الإسلامية بعد تكون شخصيتها في العصر العباسي حسب آراء المستشرق إرنست كوتل مضافاً لها الطرازات الأندلسية والصقلية

١	الطراز	العمارة الدينية	العمارة الدنيوية
١	الفاطمي	الجامع الأزهر	القصر الشرقي والقصر الغربي
٢	السلجوقي	مئذنة السيدة زينة	قصر لاني (قره سراي)
٣	المغربي	أضرحة سمرقند والمسجد الأزرق في توريك	الدرسة الفرجانية، خان أرملة
٤	المملوكي	جامع للظاهر بيبرس	قصر قهتابي
٥	المغربي	جامع للقرويين في قاس	قصر البدعي في مراكش
٦	الصقلي	جامع للشاه في أصفهان	قصر أشرف في مازندران
٧	الهندي	تاج محل (قبر زوجة جيهان شاه)	الدوران العام في بالنج محل وشيخ محل
٨	المسماني	جوامع مئذنة (شاه زاده، سليمانة سليمان)	سراي جويلي كوشك
٩	الأندلسي	المسجد الجامع في قرطبة	قصر الحمراء
١٠	الصقلي	المسجد	القصور

الهوامش:

- ١- كريسون، فن العمارة في صدر الإسلام - مجلة المجمع العربي للعدد ١٦، ١٩٤٨.
- ٢- بركز، مارتن، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام بالشراف سهر نواس أنولاه، ترجمة جرميس فتح الله، دار الطليعة ببيروت ط٢، ١٩٧٢، ص ٢٣١.
- ٣- جرابان، أريج، الفن للعمارة، كتاب تراث الإسلام تصنيف شاخت ويوزيرت ترجمة د. محمد إبراهيم المسميري، ص ٢٧٤.
- حول الرأي الخاص بعلاقة الكتب بسقاية نوح من حيث شكلها الضخيم ويمكن التأكيد من أبعاد سقاية المازنقان المسمورية والبابلية، ففي كتاب (الطوقان) الدكتور فاضل عبد الواحد علي / جامعة بغداد/ ١٩٧٥ ص مراجعة ص ٧٦ وما بعدها حيث ورد الترميم الصادر بخطر من ملحمة كلكاش، وقول الله أيا وهو يخطب رجل للطوقان/تاريخهم: عدم بوجهك وابن سقينة/ لتركه هلال وأشد العباد/ أتدب لئلا وأتدب للنفس وأحمل في السقينة بذرة كل السقينات الصغار/ أما السقينة التي سبني فاضبط مقاييسها/ وأجل عرشها مسلوباً لطرانها/ وأخلصها مثل أسيرة.
- وردد في ص ٧٨ في لسان أفراتشم ورد ما يلي: ودلي اليوم للناس أقيمت بوبكها/ ركعتان مسجلة قاعدتها أكر وأحد/ وكان لوقاع كل جدار منها ١٢٠ ذراعاً/ وطول كل من جوانب سطحها ١٢٠ ذراعاً.... الخ.
- ومكنا نرى أن هذه الأبعاد تشير إلى أن السقينة مكمية الشكل طول كل بعد فيها هو ١٢٠ ذراعاً. وفي ظلنا أن الكعبة بقيت وفي هذا الشكل الذي ظل مسازكاً بذات نوح وأحفاده ومنهم إبراهيم وإسماعيل.

- ١١- كريسون، فن العمارة في صدر الإسلام - مجلة المجمع العربي للعدد ١٦، ١٩٤٨.
- ١٢- بركز، مارتن، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٣.
- ١٣- المصدر السابق.
- ١٤- كريسون، فن العمارة في صدر الإسلام - مجلة المجمع العربي للعدد ١٦، ١٩٤٨.
- ١٥- بركز، مارتن، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ١٦- كريسون، فن العمارة في صدر الإسلام - مجلة المجمع العربي للعدد ١٦، ١٩٤٨.
- ١٧- حسن، حسن إبراهيم، تاريخ الإسلام ط٧، القاهرة، ط٢ ص ٥٢٣.
- ١٨- بركز، مارتن، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام، ص ٢٣٣.
- ١٩- المصدر السابق.
- ٢٠- المصدر السابق.
- ٢١- المصدر السابق.
- ٢٢- بركز، مارتن، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ٢٣- بركز، مارتن، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ٢٤- كريسون، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ٢٥- كريسون، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ٢٦- كريسون، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ٢٧- كريسون، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ٢٨- كريسون، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ٢٩- كريسون، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ٣٠- كريسون، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.
- ٣١- كريسون، فن الهندسة المعمارية، كتاب تراث الإسلام من ٢٣٨.

١٧ - كوتل، أرست، الفن الإسلامي من ١٨٠

١٨ - بركن، مارتن، س، الهندسة المعمارية، كتاب
تراث الإسلام من ٢٢٧.

١٩ - كريسول، فن العمارة في صدر الإسلام - مجلة
المتحف العربي للحد ١٦، ١٩٤٨.

٢٠ - بولسي، د. صليب، نشام لمحات أثرية ولقطة، دار
لترغيد للنشر، بغداد ١٩٨٠ من ١٤٣.

٢١ - المصدر السابق من ١٤٤.

٢٢ - جرابار - أوفوج، الفن والعمارة - كتاب تراث
الإسلام.

٢٣ - المصدر السابق.

٢٤ - كوتل، أرست، الفن الإسلامي من ٢٤.

٢٥ - مخز، آدم، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع
الهجري ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة،
القاهرة، ج٢، ط٢، من ٢٦٢.

٢٦ - كريسول، فن العمارة في صدر الإسلام، مجلة
المتحف العربي للحد ١٧، ١٩٤٨.

٢٧ - بركن، مارتن، س، الهندسة المعمارية - كتاب
تراث الإسلام من ٢٤٩.

٢٨ - للدهمي، محمد عبد الحسي، المتحف للفن
(الشرق - الاستشراق - أدب - التمسرح) ولهم
موريس ومناجعة الاستعمار، ط٢، بغداد ١٩٨٦
من ٤٧ - ٤٧.

٢٩ - Graber, Oleg, Architecture And Art The

Genius-Of Arab Civilization, 2nd Edition
Cambridge, Massachusetts, 1983, P. 77.

٣٠ - جرابار، أوفوج، الفن والعمارة، كتاب تراث
الإسلام من ٣٩٨ - من ٤٠٠.

٣١ - كوتل، أرست، الفن الإسلامي.

٣٢ - لعمود، د. طاهر مختار، العمارة الدينية في
سائر، وزارة الإعلام العراق ١٩٧٦ - من ٢١٧.

٣٣ - المصدر السابق من ٢٢٠.

٣٣ - المصدر السابق من ٢٢١.

٣٣ - المصدر السابق من ٢٢٥.

٣٣ - كوتل، أرست، الفن الإسلامي.



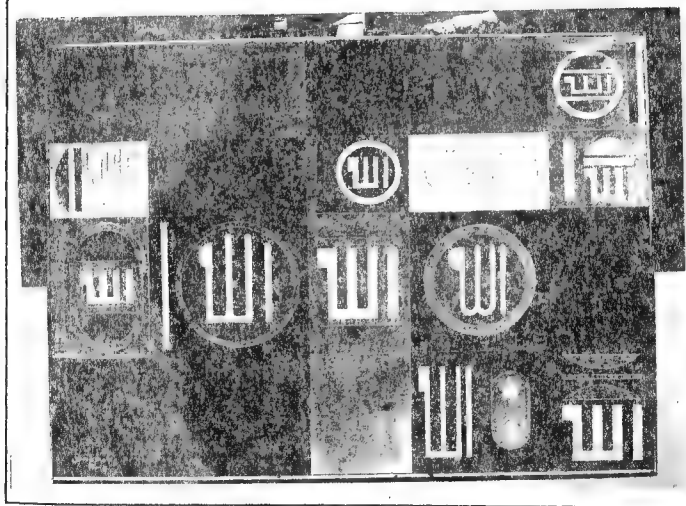
المراجع

نجيب محفوظ.. ثمن الكتابة

٧٠ «نجيب محفوظ».. ثمن الكتابة، عبدالرحمن ابوعوف. ٨٠ المرأة بين

الواقع والفتونة في ملحمة «الحرايش»، زينب العسال. ٨٦ كيف صار

«الشیطان يمشي» عند نجيب محفوظ، إبراهيم حلمي.



محفوظ وليبرالية السرد

إن الليبرالية السرد عند محفوظ لم تهمل هذين التباينين وإن لم تجعل منهما نموذجا لبناء الدولة الجديدة. والتي تفلتت في أحسن أحواله السردية في دولة برلمانية، تكتفل حق المواطنة والحقوق السياسية والاجتماعية ثقافة المواطنين، وكان نموذجها السياسي في حزب الوفد وثورته الشعبية بقيادة سمح زغلول سنة ١٩١٩ لأن هذا التيار الوليد والذي ارتبط بالغرب خاصة فرنسا واستمد من ثورتها الأشكال الاجتماعية والسياسية، فضلا عن الاقتصادية السياسية، لم يستطع أن يتخلص من العلاقة الكولونيالية، ولم يجد لمواطف الشرق وأدبائه مكانة في برامج عمله، فكل ما فعله مجموعة من الإصلاحات، فهو تيار إصلاحى ولا علاقة له بالثورة. إن هذه العناية الكثير من أكثر المشاريع وجودا في سرد محفوظ أما الإطار السياسي والاجتماعي فقد كان مرجعا مباشرا لعدد من الروايات «ثائرة فوق الليل»، «السن والكلاب»، و«يوم مكمل الزعيم»، فقد سيطر على حركة الشخصيات والأحداث في آن واحد ليكشف عن تفتت الفساد السياسي في إدارة الدولة وأثر ذلك في انتقال هذا الفساد إلى كافة المؤسسات والأشخاص وكان الدولة أداة لانتاج الفساد والفساد بل وتدمير كل التراكمات التي حدثت عبر نضال فئات الشعب وطبقاته.

أما الإطار الرمزي وقد تداخل فيه محفوظ من وقائع الحياة الخطاب وأفعاله وأصبح البناء كله متشعبا وذا خصوصية دائرية مثل (العرافيش) وكان الأشخاص في تعدد مسمياتها تلتصق دورا واحدا، يتغير فقط بما يتناسب وحركة المجتمع.

إن هذا للنموذج الرمزي ملء بالفهم والعواطف الحادة التي تصل إلى البداية أحيانا، وقد اعتد محفوظ في هذا على الأنثروبولوجيات المختلفة للشعوب في تكوين السمات الشخصية وفي كيفية إدارة الصراع والأماكن الخاصة التي يحسم فيها، وأضاف على الغلاء والمياه وبعض الاحتفالات والشعائر بعض القداسة التي يخلق فيها الفعل الإنساني الكبير.

إن هذا السرد رغم رمزيته مبني على الليبرالية القائمة على الاختلاف بين الأجناس وأهمية كل منهم أن يقيم حياته بالطرائق الخاصة به، وقد كفل أيضا أهمية الصراع كخصوصية إنسانية لا تنتهي .

فتحي عبدالله

فيمكن سرد محفوظ أولوية المكان باعتباره منتجاً للدلالة وحامكا لثقافة عناصر البنية، التي تتأرجح ما بين الإطار التاريخي الفارغ من فعل الكتابة كما في «رادوبيس» و«مفتاح طوبى»، وبين الإطار الاجتماعي، حيث تلمع «العائلة» مركزاً أساسياً في ترميز الشخصيات وحصر الأحداث أو وضعها في إطار ذهني مجرد، وقد توافق هذا بدرجة كبيرة مع حركة المجتمع المصري، وكان الخصائص التاريخية للأبطال، «الكائمين بالسرد» من حيث السكك العشاري المتمثل في المأكول والمشرب والعلاقات الاجتماعية جزءاً لا يتجزأ من هيكلته الحارة، بتوزيعها الجغرافي لنطاق السمات حيث منازل التجار الكبار، وإسكانات التورات وحانات الشراب جنباً إلى جنب مع مساكن البروليتاريا الرثة وأماكن الحيوانات وبيوت اللهو والغلاء .

وقد تولى الفعل السياسي المباشر في أشكال بسيطة وتكتلات وطنية لاتباع أوارها داخل المجتمع وإنما مدفوعة بشكل شعاري وغرضاني إلى المقارنات والاحتجاج للناصب من الاستعمار والسراي. دون أن تتخلل فئات اجتماعية متقدمة شكك وعيها أولاً ثم تسعى للتخلص من الوجوه المتعين للأحر (في أشكال متعددة، اقتصادية وسياسية). خاصة وأن الأحر (الاستعمار) قد عوق آليات التطور في العمل الاجتماعي على مستوى البنية، وعوق كذلك آليات الدفاع عن النفس إذا لم تتوفر الشروط التاريخية لهذه الطبقات، كى تسي نفسها وبالتالي تسي مصالحها، إلا أن الخطاب الاجتماعي ذا الطابع الماركسي قد سئل في عدد من الشخصيات. ولأن السرد المحفوظي لوبرالي بطبيعته فقد عن الخصوصية وتراكماتها التاريخية في لحظة بعينها وفي مكان بعينه. مما أفقد هذا الخطاب مصداقيته، وظهر كنوع من الثقافة المجرية لا ترتبط بأحد، ولا تؤدى دور مهم في إدراك الطبقة الوسطى والبروليتاريا لمهامها داخل المجتمع المصري.

وكان البديل التاريخي ذو الحضور الكثيف والمتقاطع أيديولوجياً مع كافة الطبقات هو «الخطاب الإسلامي، ممكلاً في جماعة «الإخوان المسلمين» إلا أن مجازفته للحدود الجغرافية تحت هاجس أهمية الإسلام في لحظة تكوين الدولة المصرية لم تجعل له أهمية كبيرة، وكذلك ارتباطه بمفهوم مثالي للدولة تتخلل في فترة اللقاء الأولى (خلافة الراشدين) جعل علاقته باللحظة الراهنة ضعيفة.

نجيب محفوظ...

ثمن الكتابة

عبدالرحمن أبو عوف

فإن كل عام يمر على عمر موهبة شجدا الأسيلة عديد وسيد الرواية المصرية - نجيب محفوظ ... أعود لتأمل السمو المتألق الباهر والرحب لكافة أعماله الروائية التي لخصت وجسدت بالصورة والرمز بانوراما تحولات حياتنا السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية في ألقاق سكتين عالماء، وجعلت من فن الرواية مرآة تتجول وتكس صيرورة وحركة وجدانية التاريخ المصري المعاصر من بداية النهضة والثورة الوطنية الشعبية ثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول وانتهت عند حادث المنصة وأعمال السادات لحد زعامة ثورة يوليو ٥٢ في أكتوبر ١٩٨١ .

إنها ملحمة موسعة ملونة بأفانين المكي والرصد والتفخيس والتجسد للحياة السرية المصرية بكل عبقها التاريخي الأسطوري تدور محاورها ووقائعها وأحداثها وتسعى شخصياتها ونماذجها الروائية في مكان موج شمعي أثير هو على الجمالية وصرارى المصرية، ويلتحم بطن الذكرى المظاهرة للبيئة لسيد الشهداء في جامعة الأثرى العتيق جامع المسين .

ما من كاتب عاش بسوق موم حياتنا وراقنا كتهيب محفوظ، ولدت في ذلك التفسير البسيط لسمو أعماله الروائية ككل بحيث شكلت مرحلة مضبوطة لجول الفن الروائي في أبدا الحديث، مرحلة أكرست تقاليد فنية أصيلة للرواية المصرية لتقى بظلالها دائما على الأجيال الجديدة من الروائيين، وفي رأينا أن التقدير الأساسي الذي أسسه وعمقه وأصله كاتبنا هو ارتباطه للكاتب برومي بواقعه وإشكالياته وحركته فالواقع المصري كجزء من الوحدة الثقافية مقتر في أدبه خلال رؤية إنسانية كلية وجمية تطمح في تصديق للأصحود، ولتظلم للأمل مع صلف وإيمان بالإنسان وقدرته على تغيير واقعهم .

ولنجيب محفوظ هو للكاتب المصري الوحيد الذي تمكن أن يحصر ضمن إطار إنشائي ذي فن رفيع كل ما أتبع للترك المصري الحديث والإنشائي أن يحققه في برهة معينة من تاريخه، إن ثمة وشائج صلة قريبة بين لتساوب رحله الإبداعية في الرواية والقصة وبين نولنا الهادر في تدفقه

غير المتقطع لا ينبغي للحوادث مجزأة ولا يرغب في التبد منفصلة بل وبينه التكامل في كل شيء، وفي سبيل الكمال يستغرق في نفسه كما لو كان أمره يتوقف على اكتمال الجزء ولكل منها، هو لب الصبر والسدق والجاد والتأني وغلماستها ...

إن الكتابة عند نجيب محفوظ لها مجدها المسمد من تجسيد إنسانية الإنسان والدفاع عن حقوقه وحريته ضد التهور والقمع وكل صنوف الاستلاب، وكم كان لنجيب محفوظ صادقا في قوله في ملتحق ملحمته الروائية أن أولاد حارتنا التي تسرد تاريخ البشرية وأبنائها الأبناء والمصادرة حتى الآن بتقرير محلي لأحد شيوخ الأزهر السليلين .

كم كان صادقا في قوله لا تكت أول من اتخذ من الكتابة حرفة في حارتنا على رغم ما جرد ذلك على من تقتير وسفيرة، وكانت مهمتي أن أكتب المراضى والشكاوى للمظلمين وأصاحب العاجات، وعلى فكرة المتظلمين الذين يتصدونني فإن عملي لم يستطع أن يرفعني عن المستوى الصام المتساوين في حارتنا، إلى ما أبلغني عليه من أسرار الناس وأحزانتهم حتى شفيق صدرى وأشن قلبى ولكن مهلا، فإننى لا أكتب عن ناسي ولا عن متاعبي، وما أعرن متاعبي إذا قيسمت بمتعاب حارتنا، حارتنا العجيبة ذات الأحداث العجيبة .. كيف وجدت؟ وماذا كان من أمرها ومن هم أولاد حارتنا؟

ولقد دفع نجيب محفوظ ثمن الكتابة - المحاربة والمنتمية للمتهورين والمهشين من أبناء حارتنا كدلالة رمزية لمصر والعالم ككل دفعها بأن ظل حتى بلغ الستين مجرد موظف كادح معمر في أقبية وزارة الأوقاف ويألى حياة أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة، ورغم ذلك ظل دؤوبا على الإبداع الروائي الباهر في صمت وكبرياء، ونشر أعماله الأولى من (القاهرة الجديدة) حتى (بداية ونهاية) في طبعات محدودة في سلسلة لجنة النشر للجامعيين التي أسسها الكاتب عبدالحميد جوة السمار ولم يعرف على نطاق جماهيري إلا بعد إعادة نشر أعماله في سلسلة الكتاب الذهبي الصادر عن روزاليوسف فلفت الأنظار وأحدث مكانا رفيعا في قلب وعقل ووجدان القراء، بل لقد



انصرطه ظروف المعيشة إلى ممارسة كتابة السيناريو السينمائي فترة من حياته، وفي تواضع يعترف بأن مخرج الواقعية الجديدة صلاح أبو سيف هو الذي علمه كتابة السيناريو، ورغم ذلك قلل لروح أسلافنا المصرية في نهاية الأربعينيات والخمسينيات هي التي كتب لها نجيب محفوظ السيناريو، ولقد استفادت التقنيات وآليات السرد الروائي عنده من تكليف السينما فائدة تستحق الدراسة المستقلة سبق أن أشرفنا إليها بدراسة في مجلة القاهرة ٩٧ عدد مئوية السينما عن فن الرواية والسينما.

غير أن الثمن الفادح والدائم الذي دفعه نجيب محفوظ للكتابة هو محاولة نجهه بيد الفكر النظامي الإبراهيمي، وهو شيع نجارز الثمانين مما يدل على خلل في المجتمع المصري التي أدت تناقضاته وعجزه عن السياسية والاجتماعية بعد التراجعات الكبيرة للسهيدات والتي أحدثتها الثورة المضادة بقيادة السادات الذي أطلق سراح قوى الطرף والتطبيقات الإسلامية وألجج عن زعمائها ليضرب الماركسيين والناصريين، ورغم ذلك صمد نجيب محفوظ الجسد والمقل والروح وتجاوز المحنة وظل حضوره السامع بيننا وصوته الحكم العلاني المستدير يتناول حتى الآن مشكلات حياتنا معقفا معجزة الإرادة الإنسانية المصرية العريقة بحضارتها الأبدية كالأهرام وأبى الهول والتي قهرت الزمن.

إنني لا أنسى صوته المتخرج وهو على سرير بمستشفى الشرطة يعلن في شجاعة موقفه ككاتب مستدير ملتزم بقضايا شعبه وبالحقبة الإنسانية التي كرس حياته وقلمه دفاعا عنها وكان لروح وأكمل قدرة ومبالا لشعبه ولثقتين الديمقراطيةين للثلاثينين.

في صحة نجيب محفوظ وعطر الذكريات لقد قرأت أعمال نجيب محفوظ الأولى التاريخية أو الفخرية رادويوس، وصوت الأندلس وكفاح طيبة .. كذلك مرحلة الراقية النقدية، القاهرة الجديدة، وخبان الفلبي، وذائق اللحن، وبداية ونهاية، ورواية قائمة على التحليل النفسي وكشوف فرويد.. هي (السراب) قرأت هذه الأعمال مبكرا وأنا في الثاوي طبعة لجنة النشر للجامعيين في مكتبة شقبي الكبير عالم الكيمياء والصيدلة

د. عبدالملك أبو عوف وهو من جيل الأربعينيات السعيد الذي مهد لنا طريق الثقافة والفكر والحرية.

كان في هذه المرحلة نقرأ بجانب نجيب محفوظ روايات أبناء جيله - عبدالحميد جودة السحار وعبدالحليم عبدالله، وعلى أحمد باكثير ويوسف السباعي وإحسان عبدالقدوس، وفريد أبو حديد، وزبارة يتيمة هامة لعادل كامل.. هي (مهم الأكبر) بجانب مترجمات ملخصة للرواية العالمية الإنجليزية ديكنز وتوماس هاردن، والإنجليزية بلزك، وستدل وأندريه جيد، والروسية، ديستوفسكي، وتولستوي، وتشيفوف وترجنيف وجورجي...

غير أني وبقرارة روايات نجيب محفوظ، شعرت باختلاف المستوى في البناء والسرد وحيل الحكى وتقديم أغوار وأعماق الواقع والاختراق المحم من طبيعة حياة الطبقة المتوسطة الصغيرة وأزمتها ومشاكلها وقبيلها المتذبذبة وتطلعاتها الطبقة وموصلتها وهو دائما يدرس ويحلل ويجسد وضعيتها وعلاقتها ومصيرها في سياق حركة المجتمع المصري وصراعاته الطبقة، وبذلك يرق راء بذلك للشخصيات الروائية، ويرصد للأحداث بعد فكرى قضى إنساني يتأمل للتراثيون الإنسانية في مدينة القاهرة وعقب حتى الحسين بيده القاطمي والمملوكي حيث الحوار والحوار والحوار والحوار الذين

يرتبون مسارات الأسلاف وطبيعة حياتهم الدافئة الجماعية وهو يفر عبر واقع صخب وزخم الحارة المصرية أسئلة ميتافيزيقية في البحث عن المجهول والعائلة والحق والحقبة العليا والموت والولادة والفناء والبراءة والخسة والجنس مزيجاً من الواقعية والرمزية والصرفية تلفظ بنية النص الزواني عنده.

وقد عرفت من شقبي الأوسط جراح الأسلاف د. إبراهيم أبو عوف وهو يساري العزعة، أن نجيب محفوظ ومقد تدوة أدبية صباح كل يوم جمعة بكازينو صافية حلمي بميدان الأوبرا القديمة.. كان شقبي إبراهيم بعد بكونه وبداياته في الكتابة والدراسة بمفكر على ليسانس الفلسفة رغم تخصصه كطبيب أسنان .. غير أن أنجازاته البسار وتكويه مع نظام عبدالناصر الشمولي كذلك روتين حياة طيب الأرباب قمتت على طموحاته واستسلم للقراءة والبحث في عزلة...

وحشدت كل قدراتي في القراءة خاصة أعمال نجيب محفوظ وقرأت الثلاثية أكثر من مرة ووقفت طويلا عند شخصية وأزمة كمال عبدالجواد وأصغست أنها تلخيص مدج لسوق نجيب محفوظ من الفكر والحياة والالتزام السياسي العاطفي لفرقة وسعد زغلول وللحاس والأهم مرقفه من العزوبة كذلك هناك بعضاً من شباب وبدايات نجيب محفوظ في الكتابة موجودة في شخصية

نجيب محفوظ ثمن الكتابة

أحمد جاكف اليسارى ابن أخيه خديجة وميقاتاته فى مجلة الجريدة وصلاته بالصحنى الأشرافى عدلى كريم الذى هو رمز ألسنة مرسى، وقد عدت إلى هذه المقالات ولها حديث آخر.

أقد كان نجيب محفوظ بطن فى كل أمدابه الصحنى أنه أعزب رطل هذا كان أكبر مؤثر فى مؤلفى حتى الآن من الزواج والنزوية، غير أن نجيب محفوظ خدعى ويخدع جمال البوطانى .. فقد أمان فى عهد ميلاده الخمسين فى عدد خاص عنه فى مجلة الهلال برئاسة رجاء القناشى أنه متزوج وله بنتين، وقد شاركت فى هذا العدد الخاص بدراسة طريفة بطن (الزمن الروائى عند نجيب محفوظ) اعترف بعدما نجيب محفوظ بى كنانة أدبى وشجنى ولربى بهر أمدابه فى الإحلام الفسحوق والسموع والفرى مما دفعنى لطريق النقد الأدبى لذلك فأنا أدبى له وأعرف له بأفضاله وتأثيره .. كما كان مؤثرا وقاريا لمستقبل جمال البوطانى كروائى، رغم أنه الآن وباجر نجيب محفوظ.

وأقررت اتحام هذه الندوة والتعرف على هذا الكاتب الذى ملأ عنى ووجدانى وثقى، ولم أكن أعرف أنى بهذا القرار أتخذ طريق المستقبل الذى كرس كل حياته من أجله وألنى سرف أمتع بصداقة رحيمة عقلانية إنسانية مع نجيب محفوظ أرتق لصرىما بعد أن تنظر فى السحاور والقوانين الأساسية التى تحكم عالم نجيب محفوظ الروائى التاسع الذى هو تظير للعالم المعاش ولحياء الشعب المصرى فى أكثر من نصف قرن.

(١) مداخل ومحاور وقوانين
جمالية ذات دلالة

أولاً: وحدة المكان .. الحارة المصرية.

ثانياً: وحدة المكان .. انتهى كنانة على صحن الحياة ولها رها.
ثالثاً: الوظيفة وخدمة المورى
رابعاً: المائلة الروائية.

للمسيرة على العالم الروائى الحافل المميق الأغوار والأسرار والمتعدد الرؤى والتجويات لنجيب محفوظ هناك صفة ملخل أو محاور قد تشكل قرناً جمالية ذات دلالة لملأ أهدرها وحدة المكان .. الحارة كصل للحياة وأسطورة لقص قصة البشرية كذلك هى رمز تجبرى مجازى للحياة المصرية وتحوالاتها وصخبها وعنفها ومعمودتها وانكساراتها لتخلط فيها رؤى سياسية لتاريخ الحركة الوطنية منذ ثورة ١٩١٩ حتى حادث القصة واغتيال السادات فى ١٩٨١ يتأكد هذا المعنى فى مفتاح أولاد حارتنا.

هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا وهو الأصح لم أشهد من واقعها إلا طوره الأخير الذى عاصرته، ولكنى سألها جميعاً كما يروى الرواة وما أكثرهم، جميع أبناء حارتنا وروى هذه الحكايات، يروى كل كما سمعها فى قهوة حية أو كما نقت إليه خلال الأجيال، ولا سند لى فيما كذبت إلا هذه المصادر، وما أكثر المناشآت التى تدعو لى قريود الحكايات، كلما شاق أحد بحاله أو ناه بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناصبها المتصلة بالصحراء وقال فى حسرة: «هذا بيت جدنا، جمينا من صلبه، ونحن مستحقو لرؤيته، فلماذا نجرح وكيف نضام؟» ثم أخذ

فى قص القصص والاستشهاد بسير أئمة وجبل ورفاعة وقاسم من أولاد حارتنا الأجداد، وجدنا هذا لغز من الألفاظ عصر فوق ما يطعم إنسان أو يتصور حتى شرب القل بطول عمره، واعتزل فى بيته لكبره منذ عهد ميمود، فلم يره منذ اعتزله أجداد، وقصة اعتزاله وكبره مما يحور العقول، ولعل لقيال أو الأغراض قد اشتركت فى إنشائها، على أى حال كان يدعى الجبلانى ويسميه سموت حارتنا وهو صاحب أرقافها وكل قائم فوق أرضها الأكرار للصيغة بها فى اللغة سمعت مرة رجلاً يتحدث عنه يقول: «هو أصل حارتنا، وحارتنا أصل مصر لم الدنيا، على نفسها وحده وهى خلاء خراب، ثم

امتلكها بقوة ماصده ومزلقه عند الوللى كان رجلاً لا يهود الزمان بصله، وبغضه تهاب الروحى تذكره وسمعت آخر يقول: «كان فترة حقاً، ولكنه لم يكن كالفترات الآخرين فلم يفرض على أحد إتاوة، ولم يستكبر فى الأرض وكان بالصفاء رحيماً، ثم جاء زمان فقتلته قلة من الناس بكلام لا يليق بقدرة ومكانته، وهكذا حال الدنيا، وكنت وممازى أجد لتحدث عنه شاكلاً لا يمل، ولم دفعنى ذلك إلى الطواف ببيتة الكبير لحنى أفرز بخطرة منه، ولكن دون جدوى، وكنت وقفت أمام باب الضخم أدنو إلى التماسح المملط المركب أصلاً، وكما جاست فى صحرار لتقطع غير بعيد عن سوره الكبير فلا أرى إلا رموز أشجار للوت واليميز والتخيل كتكتف البهوت، ولوافذ مظفة لا تتم على أى أثر لحياة، أليس من الممزن أن يكون لنا جد مثل هذا الجسد ون أن نراه أو يرانا؟ أليس من الغريب أن يخفى هو فى هذا البيت الكبير المطلق دون نفيش نحن فى التراب؟» وإذا تسامعت هما صار به ريد إلى هذا المال سمعت من غورك القصص، وترددت على أذنوك أسماء أئمة وجبل ورفاعة وقاسم، وإن تنظر بما يدل الصدر لى ربيع العلق، قلت إن أهداً لم يره منذ اعتزاله، ولم يكن هذا يدعى بال جد أكثر الناس فلم يهضموا منذ باقى الأمر إلا بأوقافه وبشرطه العشرة التى كثر القبول والقال عنها، ومن هذا ولد النزاع فى حارتنا منذ ولدت ومعنى خطر يستفحل بتحاقب الأجيال حتى اليوم والند، ولذلك فليس أدنى إلى السفيرة المصرية من الإشارة إلى صلة القررى التى تجمع بين أبناء حارتنا، كنا ومازلنا أسرة واحداً ولم يغلها غريب، وكل فرد فى حارتنا يعرف سكانها جميعاً نساء ورجالا، ومع ذلك فلم تعرف حارة حدة القصاص كما عرفناها، وألرق بين أبنائها للنزاع كما فرق بيننا، ونظير كل ساع إلى القصور ثمة عشرة قفولت بلوحن بالندابات ويدعون إلى لتقال حتى اصعد الناس أن يشعروا السلامة بالإتاوة والأمن بالضموع والهيانة، ولاحتهم القريبات الصارمة لأدنى هفوة فى القول أو للفعل بل للماطر تخطر فويش بها للوجه، وأعجب شىء أن الناس فى الحارات القريبة منا كالملطوف وكثر الزغارى والدراسة والمصيرية يحسدونا على أوقاف حارتنا ورجلنا الأجداد، فيقولون حارة مقيمة

وأوقاف ندر الخيرات وفوات لا يقاوم، كل هذا حق، ولكم لا يعلمون أننا ننا من الفقر كالمفسرين، نحى في القناعات بين اللذباب والتمتع بالصفات، ونسعى لهيئاد شبه عسارية، وهؤلاء الفسحات يرونهم وهم يتخفرون فوق سدورنا فيلأنهم الإعجاب، ولكم يضمن أنهم يتخفرون فوق سدورنا، ولا عزاء لنا إلا أن نتعلم إلى التبت لتكبير ونقول في حزن وعسرة، وهنا يتعلم للجبالى، صاحب الأوقاف هو لجد ونحن الأحقاد.

شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا وعاصرت الأحداث التي دفع بها إلى الوجود «عرقه» ابن حارتنا للبر. وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل في تسجيل حكايات حارتنا على يدى. إذ قال لي يوماً «لقد من لطفة التي تصرف الكناية، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟ إنها تروى بفجر نظام، وتضعض لأموال الورد وتعلمهم ومن السوء أن تسجل بأمانة في وحدة متكاملة اليه من الانتفاع بها وسوف أسلك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار» وشئت إلى لتليد الفكرة اقتناعاً ببرامجتها من ناحية، وحباً فيمن اقترحا من ناحية أخرى.

إن ما أسسه وأبدعه - نجيب محفوظ - وحدة المكان الزماني - وهو عالم الحارة - بهجته المعلى والفيبي، للمعقبي والرمي. حيث التكية والأناشيد والسور المعق والترفة أرض المقابر. وإزالة وعالم الخلاء... ثم حياة الحارة، الميلاد والمرت والمياة وقصة أجوال الفوات، وحياة الصعاك والبرافيش في مزاجية بين العلم والواقع.

لقد قدمت الحارة في - صالح نجيب محفوظ - الروائي على أكمل شكل واقعي في - زقاق المدق - ثم تحولت من حارة تدور فيها أصوات وشخصيات واقعية في الحاضر إلى السامع القريب مفهوم زمن الأجيال تحولت إلى بعد أسطوري تناقش فيه قضية الحياة بأشمل معنى، والموت والمعدلة والدين ومصير الصراع للتراجيدى الأبدى بين الشر والخير بين الحنف والسلام، بين البرامة والندالة.

إن أولاد حارتنا - تعبر عن حقائق المعدلة والقديم والخلص في العلم الصرى الآن في الزمن الحاضر الدائم، لكن هذا

لحاضر المتعاقب يخلق في كتابه هذه الأحداث - بحارة الجبالى - زمناً ملوحة لنا في النهاية عن التسوية... إنه زمان الرجوع الأبدى لكنه غير رجوع التاريخ... إن سلة الجبالى - لجد وأصل الحياة - وهم ورة الريف القديم يعانون لهذا لإلال ناظر الريف ونجايت للذرات وعصيم الناطقة - وينسبون عبر أشجع أبناء الحارة حلوا نسبة لهذا الظلم، بدولى أديم، وجبل ورفاعة، وقاسم وأخيرا - عرقه - فلتقصود هنا بالحارة - تاريخ البشرية - وصراعها منذ القهر وهي تشر بروية حية تكشف في العلم الفلاس غير أنها تعتمد على علم مزوج بغلاة تصوف ومضى، والبع فيه رغبة مثالية للدفاع عن القيمة الطيا أصل ونداية ونهاية الأفياء.

ولسوف تتصل وتتكور وتتعمق رؤية - نجيب محفوظ - معنى الحياة وأصل الأشياء ودراسا للغير والبشر، كل ذلك سيجري في رواية - حكايات حارتنا - خلال حياة مصرية مضاعفة متعددة الأشكال الإجمالية تقدم تصامحاً محمداً وعلى إقطاع - رواية مصاصرة - وهي ترجمات لشخصيات حادية وموجبة - معاً - ودرجات حياة وشهوات ساخرة ورواها في النهاية لمر دوماً بيد القدي، تتحرك في أفقه جميع صور الحياة من الميلاد حتى الموت من البحث عن يقين وأصل الكون - - وسفيرة وحبث للقاء، من الرحلة والمغامرة والصعكة والجلس والعجب، حتى العودة والاستكانة في ظل معالم للحارة الأبدية، التكية والسبيل، والحلم للذات بروية - للرويش الأكبر - الذي تبدأ به حكايات - نجيب محفوظ - وتكتفى به، فعلى لسان مثل الحارة - الذي تسرب في ذاكرته كل التجارب وفخيرات أنفل مصر، وبعد حوار مع رجل من هو - للشيوخ عمر ذكرى الذي أسكنى عمره يبحث بلاجدوى عن أصل حكاية الدرويش الأكبر الذي تردد كل الحارة ذكره دون أن يراه أحد، فيسأل الطاعين في السن فاختطفوا وتمضى في ديوان الأرقاف، وأخيراً لجأ إلى لعقل الذي علمه أن يرى التكية والدرويش ولا يرى الشيخ الأكبر الذي تردد كل الحارة ذكره دون أن يراه أحد، ولتمضى بأن يتفرغ لخدمة أهل الحارة، بأن يفتح مكتب خدمات متنوعة من مسطرة لزجاج - - لصل - - إلى فلتخدمات الأرضية أكثر فاعلية من البحث عن مجهول.

على لسان هذا الطفل ومقابل ما يقوله - الشيخ ذكرى - يتوقف - نجيب محفوظ - في نهاية حكاياته قللاً: «هذه اليوم لم أجد الشجاعة الكافية لمخاللة القلقون، ولكن في الوقت نفسه لا أستطيع تصور تكية بلا شيخ أكبر، وبمضى الأيام لم أعد أرى التكية إلا في موسم زيارة المقابر فألقى عليها نظرة بسملة، واستقبل ذكرى أو أكثر وأحلو أن أتذكر صورة الشيخ أو ترحمت ذات مرة أنه الشيخ، ثم أمضى، نحو القمر الضيق الموصول إلى الترفة».

فأصوت إذن هو منصفاً من هذا الهم، رأياً كانت مكتوفاتك سادرة هذه الرواية القرجانية التي يهيم بها - نجيب محفوظ - فعلينا أن نحى أحداث حارتنا التي ترتفع فيها نجايت الفوات لتعرض الأسدة النافذة ومارس أساليب القهر والقمع والحنف جنباً إلى جنب مع البرامة واللقاء، والبحث عن الفلاس، غير أن المخلصين مطاردون لهذا بهيمة الجهن والإشاعات وخسوس للتملقات وأخيراً نصل لمن القرافي السيمفونية الروائية من الحارة المصرية التي استمدتها نجيب محفوظ - تجدد - ملمعة - للمرغش - تقدم في المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الرومسية الجهرية، بين الوجود والمادية بين العالم المعاني وعالم الفكر المثالي.

في أنشودة بحث ومجانة عن تحقيق العدالة والكمال في الحارة تبدأ بسرد - حياة عاشور اللجاني - القنوط الصهول الأب والأم والذي أنشأ ربه الشيخ الصنير - عسرة زيدان عن القنوط والحب والخير والشجاعة ووصل إلى الفتنة، فأناهاها على خدمة الحرافيش وجعلها حماية للضعفاء والفقراء، وألقى عهد البططحية - لقد تركه لأبيه وخلفه - شمس الدين - أن يضع قوته في خدمة الناس لا للشيطان.

ولقد حقق الأعيان ركبان التجار على - عاشور اللجاني - وزيرو وحاولوا باستماتة العودة بالفطنة إلى عهدنا القديم، حيث تصبح سلاحاً في أيديهم ضد الحرافيش وهم لهم تحقيق هذا الهدف في تحويل - لسان - بن شمس الدين اللجاني إلى صهول وطل -

نجيب محفوظ ثمن الكتابة

أصالة للتراث في العكاية والشخصية وفنون السرد والكتابات التراثية للإنسان المصري العربي ثم وهو الأهم تماقق للعاصرة وكل ما عرفته أساليب الرواية الحديثة بدون انحاء أو لصطناع ومن هنا كانت عالميته التي لتتزعجها بالتغمس في خصوصيته وحياتها المصرية للشعبية المكلفة والأسطورية.

ثاناً: وحدة المكان.. المقهى كنافة على صحن الحياة ولهوها.

يشكل حضور.. للمقهى.. كمكان له خصوصيته وعبقه الشعبي والذاتية الاجتماعية كملتقى للمذاق من البشر والعلاقات والمصالح.. يشكل تراجيداً ساحلها يدعو للتساؤل وللدراسة في كلية الإبداع الروائي لنجيب محفوظ.

دائماً ما نلتقي في رواياته بالمقهى كحل روائي وعصر أساسي حيوي من حضور مكونات التلبية الروائية تتركز وتشابه وتتلاحم الأحداث وتتمز وتساعد درامياً وتصبح مركزاً وبؤرة تجمع للشخصيات والأنماط الروائية التي يلتقيها بمهارة وعصق وشموية نجيب محفوظ من مثير وصخب الحياة المصرية في صق أصاقي الأحياء الشعبية في مدينة القاهرة، ويصنع المقهى شاهداً على حركة التاريخ المصري وتقلبات أحداثه للتاريخية التي تشكل وتصرغ مصائر رواده وتصبح مادة لتطبيقاتهم وحواراتهم.

ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر مقهى زقاق الشق، ومقهى خان الخليلي، ومقهى محمد عبده للتاريخية في العسكرة ومقهى الكرنك وأخيراً مقهى.. قشمر.. آخر روايات نجيب محفوظ وقمة الضحك في استخدام المقهى كشاهد ومكان وإطار لتطورات الحياة السياسية في مصر من ثورة ١٩١٩ حتى حادث القصة.

لقد أدرك نجيب محفوظ بحسه الروائي الواقعي الإنساني للمفهوم بتصوير ورصد وتجسيد واقع وحياة مدينة القاهرة والاستماع لنبض وإيقاع الشارع المصري السياسي والاجتماعي والأخلاقي بجانب التعرف على نماذج البشر فيها وصنوب وصراعات الحياة وتدخل وتضارب المصالح.. أن المقهى كملتقى جماهيري حي هي الكنافة السحرية

حاضرة الدأجي.. أسطورة وعلماء، وعاشقات الحارة حياتها للعادية الاستغلال والموت والقتل والويلادة، ولكن ظل لهذا العلم في المودة للعصر.. عاشر الدأجي.. الذي اختفى مع الأناشيد التي ظلت تتردد خلف جدران للكنية.

وتشكّل الرواية بنفس ملحمة بسرد قصة حياة البشرية من المجهول ولدت وإلى المجهول تسير، ويختار نجيب محفوظ إيقاع وتكليف وإيقاع الصور للشعبية وإيقاعها في سرد وقائع الأحداث وزعم نماذج الشخصيات وتوهم من حين لأخر أصاقل غاية في العمق عن تراجيدية الصراع الإنساني بكل جوانبها من الميلاد والموت والحب والكراهية.

إنها صورة بالرواية لا محتاجة عن حارة مصرية تعدد معالم ذات رمز واضح، للكنية والسرد المتقن، رمز للعب للمجهول للأصل وللقين، وأه، تتلألأ منها الأناشيد بلغة فارسية، عندما أترجمها نجدها تعلقات ذات ربة صوفية عن.. للساسة والشهلاء.. في حياة البشر، ثم.. الزاوية.. والسجل وحوض المصير وبكان شيخ الحارة، والبطولة وأخيراً العقابر والغلاء، ووسط كل ذلك نطل ونرتفع أصوات الحياة والنباهة، ونفخال البراءة والطبقة والظلمة ويسيطر الشر والحلف وتستمر الحياة.

وهذه هي قيمة نجيب محفوظ الجوفرية حيث أثبت بلحمته للتراث إضافته لثقافة الرواية الصانبة بريقاً لها أصاقلها وخبرصيتها في الموضوع والبناء الفني والألوان التعبيري خاصة بكتابت مصري عربي، كجستف موهبة وصوت حضارة حضارة شعبه العريق تقدم رؤيته الروائية بلغة وبناء مفردات جمالية، تحافظ على

والتيورة الحياتية التي توصله إلى فهم وتأمل واستيعاب شمولية حركة المدينة الهادرة المتعقبة.

غير أن من اقتررب ومصادق نجيب محفوظ الإنسان يعرف جيداً أنه صادق في موقفه، فهو من أشهر كتابا الكبار خبرة ودرابة وجلوها على مساها القاهرة والإسكندرية، وقد أتبع إلى شرف مصاحبه في كل مقهى أنكر منها (صنفية صلمي) كازينو الأوبرا، وريش والفيشاوي وكازينو قصر النيل وعلى بابا وعراي ميدان الجيش بالعابية، وهذه المقهى تود صورتها مجسدة في روايته الأخيرة (قشمر) ففنيها كان يلتقي.. لنجيب محفوظ.. وهو من أبناء العباسية بأصداق الطفولة والصبا من أبناء العباسية كل خميس، وتدر الأحدث والحوارات حول الحياة الفاصة والعامية وتناقش الأحداث السياسية والتحوالات التي تدر بالوطن في الأربعين عاماً الأخيرة خاصة في عهد عبدالناصر والسادات وأكاد أعرف بعد أن قرأت رواية (قشمر) على واقع وأصل النماذج التي صورها في قصة الرواية ونابع هواتهم من الطفولة حتى الشيفوخة في سياق الحياة السياسية.

كان نجيب محفوظ يرفض أن يقتحم جلسته الأسبوعية عصر كل خميس أيا من الأبناء الذي يلتقي بهم في أماكن أخرى أبرزها (ريش) فنهذه للجلسة تضم أصدقاء محفوظ.. يلتمسبون معه في الأحاديث والعباسية أنماط متجابهة تمار وأعيان وموظفين وضباط جيش وشرطة محالين على التقاعد ومسالك وندهاء.. وكان ممنوع فيها مناقشة أي موضوع في الأدب والفكر والفن وكان أصدقاء طفولة.. نجيب محفوظ.. يلتمسبون معه في الأحاديث وينادونه (يانجيب) وقد عرفت عبر جلساتهم أسرار وخبايا عن حياة نجيب محفوظ وطفولته وشبابه ورجوله تبت مصريته الأصلية وطامحه لتأخر الحكيم... والواقع أن نجيب محفوظ أكبر صانع أفكاه فهو يرتدى قناعاً مختلفاً في كل مكان ويحكم علاقته لاحظته ذلك فهو بكتبه بوزارة الثقافة غيره في مقهى ريش، غيره في مقهى الفيشاوي غيره في مقهى عراي، ولقد عرف جمال الفيطاني أنني التقيته جلسته هذه الخاصة

فحاول أكثر من مرة حتى انضم إلى هذه الجلسة وبعد عام يوسف التقييد وشمرت أن نجيب محفوظ لم يكن يراخ يوسف التقييد لأنه في هذه الجلسة يتكلم على حريته ويتخفف من حذره.

وتشتهر قهوة عربى الذى أسسها لفترة الحسنية عربى بالزجولة وقد حدثنا نجيب محفوظ عن غرامه بشرب الشيشة لفترة طويلة من حياته ويصف طقوسها فى المقهى بأنها أرقى وأنظف لرجولة فى مصر وتقدم دخان صمى مسدود وكيف كان يرتدى البياض فوق العباية فى الشتاء وأثناء كتابة الثلاثية ويذكر أن يودع الرجلية ولا ألقى حديثه ويذكراته عن جلوسه صيفا فى مقهى الليشوارى يدخل الرجلية لأنه فى فصل الصيف يصاب بالحماسية فلا يقرأ إلا لهرالد والمجلات ويكأن جلس مع نجيب محفوظ مساء كل يوم الاثنين بقهوة الليشوارى أنا وإسماعيل المصطفى - رحمه الله - ويوسف التقييد والليشوارى رقة من الأسفاد نلق فيهم وحدنا نجيب محفوظ عن ذكرياته ومطاوله فى حى الصين ومقهى زقاق المدق والليشوارى الذى كان أيضا فترة مشهورا ولكن عربى هزمه وأحالة على التقاعد كنا نلحق الرجلية وأقناعا نجيب محفوظ رغم قرب من السبعين أن يشرب نساء، وكان منتظرا خالدا لا ينسى وهو يشد اللبس ويقبض على اللالى بهلمة ويعنى الدخان من تكلمه من أنه كابن لعزى القاهرة الحققة.

وكان نجيب محفوظ الذى يتبع نظاما حديديا فى الوقت والمواعيد وفادرا للمقهى فى الساعة الخامسة مساء وكان تصعبه أنا والليشوارى والتقييد إلى حاتى فى ميدان الجيش حيث يشترى ٢ كيلو كباب ويحمله بين يديه وتصعبه فى التاكسى حتى ميدان التحرير ولتركة بهمه إلى الهرم حيث سهرة الحرافيش الشهيرة.

والذكريات عديدة لا تكفى فى صفحة نجيب محفوظ بالمقامى تتركف عدد هذا القدر لندرس مدى النكاس وتأثر رواياته بهذه الشخصية كمدخل لقراءة أعماله أقصد المقهى كمكان ودلالة.

فى رواية زقاق المدق يصور ويرصد نجيب محفوظ أحداث وواقع الحرب العالمية الثانية وتشكيلها لمصادر أبطال ومكان الزقاق

وأبرزهم حميدة وعيسى الملو... ويظل عبر مقهى المعلم كرشة على الحياة المصرية الشعبية بكل مبروتها وأعرافها وتقليدها... غير أن المصطفى للكرى فى هذه الرواية هو الوقوف عند قرارات وسياسات تحدث فى صوامع العالم لكن وباريس ونيسكو دوائر وتصنع وتشكل مصائر سكان هذا الزقاق الضيق المسدود فى حى الصين ولعل الدلالة الرمزية فى بداية الرواية والتي ترمز لبداية عصر جديد وحياة جديدة وتأثير ظهور المذبح أو الراديو فى حياة المصريين تجعل فى هذه القطة وهى طرد المعلم كرشة للراوى الذى تصود أن يسرد على زبائنه سلاح الزبائى خلوقة وعطرية والذير سالم طرده لأنها اسلك مسدودا ليسلى رواد المقهى.

أما مقهى خان الخليلى فكان يجلس فيها المثقف المتعاطف والمؤلف المصور أحمد عاكف مع المعلم لرون لعل على حياة خان الخليلى فى هذه الرواية للحميدة لجان الخليلى.

وفى بين القصص... نهد قهوة محمد عجب حيث كان يلتقى فهمى مع فرار ١٩١٩ ويتناقشون ويبدون المقاومة ضد الاحتلال الإنجليزى.

المقهى (الكرنك) هى الشاهدة والنافذة على أطلالنا عبرها على وقائع وإنجازات وتجاوزات المرحلة الناصرية، ومصانها مع المثقفين خاصة اليسار والأصوليين الإسلاميين، رصد وسجل نجيب محفوظ بالصور والتحليل وتصوير المذبح المحدود إروادهما وأبرزهم الطلبة جيل الثورة وصاحبه مع أجهزتها البوليوسية والأمنية، وسرد وقائع الاعتقالات والمطاردة والتعذيب الإنسانى وفرقت عند قهوة هزيمة ٧٠ وما أحدثته من شرخ فى النظام الناصرى، ومن صاحب نجيب محفوظ وجلسه فى أشهر السقامى يرمز بالميمورية أنه فى تصويره مقهى الكرنك استغاد من خبراته بجلساته معا فى مقهى زيش والنواذر والوقائع التى لدى عن جلساته معا فى مقهى زيش عطية ومتووعة تدل على نقطة نجيب فى مراقبة الأوضاع السياسية والثقافية عبر القهرة فقد كانت مقهى زيش مجسما للمثقفين والسياسيين والمثقفين والسياسيين

الاسترقراطية والبرجوازية المصرية والتجار والسامسة والأفانين والشواذ واعتقد الآن أن نجيب محفوظ لولا بلوغه من العمر ٨٧ وضبط مصعته كان جلس على مقهى زهرة البستان ليرصد التجمعات الجديدة للمثقفين والكتاب والناقلين المهمين.

أما رواية (تقشمر) أكثر روايات نجيب محفوظ روائية هى أغنية لرحلته الموعدة فى الرواية لى هى غناء النجمة عندما تشعر بالنهاية فهى ليرة واكتمال لمحنة الرواية التى انتقدت من المقهى كمكان وبانفذة يظل عبرها على لمحة الحياة المصرية منذ ثورة ١٩١٩ حتى حادث المصصة واغتيال السادات ١٩٦٩ من خلال حياة أرملة شاذج من إرواده من أبناء العباسية وتحاول لتسامهم الطبقة وموالم السياسية والثقافية هما صادق صفران وإسماعيل قدرى ومعمدة يسرى وظاهر عجب... يرصد نجيب حياة هؤلاء وأبنائهم وأحفادهم فى سياق تطور الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ويستخدم نجيب محفوظ بهارة وإتقان بخصوصية مقهى تقشمر كمثل رواى يلمح صغريا مع الأحداث ومزاج وأصهار الشخصيات ويصبح هو الملاح والمصور لهم منذ أن عرسه فى المشرقية وحتى التصعيدات وهو يتجدد مع تجددهم ويتشوخ مع شيوخهم ويظل شامدا على كل أحداث حياتهم، كذلك يحكى للكتاب بشاعريته ميلاد حى العباسية حيث التصوير والفن والحدائق فى العباسية الشرقية والمنازل الصغيرة بحدائقها والنظام والمشاء والهدوء وحازل الزبابة المتسول بجلبابه على اللحم يطوف بشوارعها مغنا..

أملت لك يادهر... ورجعت خلفى ثم بمرور الزمن تتغير معالم العباسية ويتهدم السرايات والفن ويحل محلها عمارات من الأسمنت وتزحم سكان وطبقات جديدة وضحة وحواليات وأسواق وباعة جالنين.

لها بالزوايا مصفرة لى صراق من أحباء القاهرة يسرد كايها بنس لمعى - نجيب محفوظ - ليحكى حكاية البشر فى ٧٠ عاما بكل طقوسها السياسية والاقتصادية والأخلاقية.. إنه الزمن محال حركة الإنسان وهو المسود فى سيرة مصطلح اللئام ولمايا بالبشر ورجبتهم وآمالهم وطاوى حياتهم.

نجيب محفوظ ثمن الكتابة

ثالثاً: الوظيفة وخدمة المورث

من محاور ومداخل السالم الروائي الشاسع لنجيب محفوظ، محور الوظيفة وعالم الموظفين السعدم اللزبقي فبلا تخلق رواية له خاصة فى مرحلة الواقعية النقدية والواقعية الرمزية من نماذج حية فاقسة مختلة البقاء للموظف الحكومى والقطاع العام فى الجهاز البيروقراطى المتعديق فى مصر.. الموظف المتضبط السلوكى والمتأخرم بالبقواعد والرائع والمعزق لخصمات الجمالهر والروائى فى العمل والأداء والتمتعالى على أصحاب الحاجات... بهجاب تصوير همومهم شنيعة الألق من الملائك والفرقيات والقتل والجبهة إلى أشعة فتناق والفرز والمهانة للروساء والمديرين والوزراء وبعضهم نماذج مثقفة مزبوجة الحياة، تميلش الترقين فى الوظيفة نهراً) تم تتجهد من جهود وسعد هذا العالم الكتيبى فى القراءة والكتابة وبعضهم بلجا لتعرض شعوره بالاحتمان فى الوظيفة فليجأ إلى الخمر والقتار والهدس والسلمكة والبلوس على السقامى كذلك نند - نجيب محفوظ) تم وسلوكيات الموظفين وتقاليلهم من أجل الوصول والتسعود السالم الوظيفى لدرجة. للتضحية بالشرف والكرامة وأبرز مثال على ذلك (محبوب عبدالنديم) بطل (لقاهرة الجديدة) عقد صفقة مع وكيل الوزارة فى العهد الملكى بأن يحرلى سكرتارية الوزير مقابل التنازل عن زوجته الجميلة المستورة لصلية وكيل الوزارة.

وحسين فى بدلية وبهلية، وأحمد علكف فى خان الخليلي وكجمال عبدالهراد فى العسكرية الذى رغم ثقافته ووضع كمتفكر حائر لان أخته خديجة السندب من الوزير الشاذ جنسياً لكن يتوسط له فى عدم نقله من

اتقاهرة، وكذلك يبين فى الثلاثية نموذج الموظف المنفك المهازر للمهزم بالسالم والجنس وعيسى الدباغ الرقضى الذى قضت الثورة على أحلامه فى التسعود بدلية حزب الرفد فليجأ إلى الإسكندرية بشتات عزته ويغن أمزاته فى المنكر وفى معاشرة ابنة النيل.

وبطال ثائرة فرق النيل هو المشرف على مزاج نماذج السجمع المصرى بعد الثورة مطول دائماً حتى وهو يكتب خطاباته الوظيفية ومن أهم نماذج الموظفين الروسوليين (سرحان البهورى) الموظف الكبير فى القطاع لعام وعصمر لينة العشرين فى الاتحاد الاشتراكى والذى اغتصب زهرة الرزم للنماذج لمصر والتحرر عندما فكت أمر حصرو على رة فى إحدى الصلقات.

لقد نند نجيب محفوظ عبر نموذج الموظفين العهد الملكى وعهد الثورة وكشف عن جذبة وروسولية أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة.

غير أن أكمل والتضح نموذج للموظف فى روايات نجيب محفوظ لجد فى رواية (حصرة السندرم) العسكرية كلها لنموذج الموظف وتقليلته وساركياته وحلمه للتنام بلقب ودرجة المدير السالم إن بطال الرواية (عشمان بوسمى) بدأ الوظيفة بالانتحاء لصاحب السعادة المدير العام، وظل يترقى فى معهد الجهاز الحكومى المصرى ببعده التشاريخى الذى يصل إلى ٧ آلاف حمام ككاهن يصعد درجات معد أمين، هو محترم الآن غير أن أحدا لا يعرف أنه متزوج، وهو خائب الأمل حزين وضائع، هدف حياته تكفف عن خواه وعيت، لقد ضاع ما فات ولحظة أن قرر الاعتراف بزواجه بسكرتيرة (راضية) وسواهية الرائع بشى من الصراحة سقت وأصيب بذنبة صدرة الآن هو راقد رغم أنه أصبح المدير العام، الإله الصغير غير أنه بلا مستقبل وبلا أمل فى الحياة.

ولقد اجتهد - بلا جدال - نجيب محفوظ فى الاسفاد من خبراته الطويلة كتشف وعزى نوعية الموظف فى مجتمع طبقي وحسد للزمنية التاريخية فى ظل النظام الملكى، غير أننا نطمحه لو لم نعرف بوجود هذه الذوعية من الموظف الصغير فى آلة

الدولة المصرية حتى الآن، فمصر بعد ثورة ٥٢ ويرغم التحديل فى التركيب الطبقي مازالت لكل نوى بصيرة تعانى نوعية أخرى للصراع الطبقي وربما أكثر شراسة خاصة بعد السبعينات الكديبة وتراجماتها غير أن جهر روية نجيب محفوظ لإشكالية الموظف الصغير هى تأصيل وحدة الموضوع الرئيسى فى عالمه الروائى وهو أساساً تسويد ذاتية البرجوازي للصغير (الموظف) على حساب الواقع الموضوعى لبيئته مما يؤدى إلى إفتار ذاتية الإنسانية بل تدميرها.

هذا التعامل والتصوير والتجسيد والقد والتعزير والرصد لحياة وهموم وفكر وسلوك الموظفين الذى أتقنه وأبدعه نجيب محفوظ بأساتذته وبلفه فنية وآليات سرد متنوعة مصدرة خبرات نجيب محفوظ نفسه الذى عاش حياة الموظفين منذ تخرجه من الجامعة فى الثلاثينات حتى إحالته على المعاش ببلو من الستين. لقد بدأ حياته بالعمل فى إدارة الجامعة المصرية جامعة فؤاد الأول، (اتقاهرة الآن) ولعل أسوأه مصطفى عبدالرازق هو الذى ألقه بالعمل بها وكاتباً لزمة للطلالة قد تكتمت لتجربة الأزمة الاقتصادية عام ١٩٣٠ ثم نقل إلى وزارة الأوقاف وحصل سكرتيراً لملى عبدالرازق الذى كان وزيراً للأوقاف آنذاك فى حكومة الحزب السعدى حكومة القرائى.

ثم سديراً لإدارة القرض الحسن بوزارة الأوقاف ثم نقل إلى مصلحة الفنون بوزارة الإرشاد القومى والثقافة التى أنشئت بعد الثورة وكان وزيرها الزعيم الوطنى فتحى رضوان ويقال إن يحيى حتى هو الذى لفتاره بعد ذلك تولى منصب مدير صندوق لدعم السيمالى.. ثم لوبسا لموسسة السينما حتى أصبح مستشاراً لوزير الثقافة شرويت عكاشة وقد عرف فيما بعد أن عبد الناصر قد ضن عليه بعد تولى رواياته التى نكتت سلبيات الثورة مبرامار وثائرة فرق النيل وكان عبد الناصر قارئاً جيداً لروايات نجيب محفوظ وقد توسط له ثورت عكاشة فنصح عبدالناصر بعدم اتخاذ قرار شدة واكتفى بعكاشة مستشاراً له وقد عرف نجيب محفوظ بذلك بعد رحيل عبد الناصر.. وأخيراً بلغ من الستين فأحول إلى القاعد والتقلع معده حسنين هيكل ويبدو أن توفيق الحكيم لعب

دورا في ذلك فعين كاتبها مطراغا في جريدة الأهرام التي نشر فيها معظم روافده بعد الثلاثية بقلية من رواية أولاد حمرنا حتى رواية قصص آخر روافده العظيمة.

فنجوب محفوظ إذن موظف مخالي متمرس أمضى عمره حتى السنين في خدمة الحكومة (وعلل ذلك كله من المحافظة على استقلاله للكثير والأدبي.. صحيح إنه على من ضياع نصف يومه في عمل روتيني وظل مغمورا وظله محدود غير أنه ألتج نظاما صارما في المحافظة على وقته لأذى كرسه بعد العمل في التكرامة والإبداع اللغائي وفي الانتماس في الحياة العلمية والممارسة الواقعية التي وسعت خبرته وأغنت مهارته الحقيقية فغفر على قلب ووجدان الناس المعادين المهتمين، ولم يهجم بالمثل في الصحافة وضحالة وتناقضات تيار أيداعه والحيادها لكل سلطة وإملاقها وخلفها في التناول ولم يطمح للمشهرة والمناصب الصحفية التي تتم بطلاق السلطة والتبعية الفكرة لها فهو بخلاف إسماعيل عبد القادر ويعقوب السباعي ونجلى غانم فرض وجوده عن طريق إبداعه الروائي ووصل إلى القارئ عن طريق الكتاب وليس القفلة المبرقة، لذلك كانت روايات هؤالء الثلاثة لتصعبين مخطئة ابتداء فريبة من التريبوراج غير معدنية بالأسلوب واللغة وأليات السرد المحيطة ويدين رؤية ظافية وموضوعية إيماني تأتي بآهتي بالنهاية المرحلة السياسية والتغيرات المتلاحقة غير أن ذلك حديث يطول يحتاج إلى دراسة مستقلة سبق أن عالجهادها في كتبنا عن الرواية المصرية المعاصرة.

لقد عرض مصطفى وحلى أمين على فنجوب محفوظ أن يكتب لأخبار التريم قصة قصيرة كل أسبوع لقاء مكثاة مفردة وكان ردها في الفترة من الأربعينيات أو مئكتسها موظف بالأوقاف لا يزيد مرارة عن ٣٦ جنيها فرفض هذا الإغراء لأنه يؤمن أن كتابه تقتصه متاج رفا وأصلحادنا وندراسة في حين قيل لتوفيق الحكيم هذا العرض وكتب مسرحيات ذلك فصل واحد أسبوعيا جعما بعد ذلك في كتابه مسرح للجمع فكانت معظمها مسرحيات محللة حقيقية سريسة الموضوع والبناء الفني إيمانية وروائية، بخلاف روائه شهزاد وأهل الكهف وإيزيس الخ.

ولقد أتيح لي الاقتراب من نجيب محفوظ أثناء أدائه مهام وظائفه وزيته أكثر من مرة في مكتبه كمدير لصندوق دعم السينما وكرئيس لمؤسسة السينما، فقد كتبت أحسنه له أدوية غير موجودة في السوق وكذلك التذاييمات التي يحرص على تلذذها لمرصته بالسكر وكتب لأهلها أعمال محاسبا في مؤسسة الأدوية، وكتب الأخطه وهو يؤدي عمله بالضبط بدقة وكفاءة ويسر شقصية كروائي كبير ولا يتناقض مع أحد في الأدب كذلك زرت في قصر صوته فهي عندما أصبح مستشارا لوزير الثقافة ثروت عكاشة قبل أن يحال إلى المعالي.. وأتذكر واقعة كتبت للزلاء باحترام العمل ودفته في القراعيد أنه صاملي مرة قبل الموعود الرسمي للخروج وكانت الساعة الواحدة.. فحوقفت عند الاستعلامات واستأذن في التفسر مسكرا في حين أني كنت أعظم الموعود رغم أني في بداية حياتي في الوظيفة وأشارت المؤسسة دون أن أكشف خاطري أن أقوم بإبلاغ الاستعلامات سبب خروجي المبكر.

وبشرة فنجوب محفوظ كموظف مثقزم بالقرائد ولأنه أكثر كلفنا تصويرا وتوصدا ونقدا لأوضاع ومناذج الموظفين في كل السهور.. قال لي لروائي السرداني لطوب صالح وكما في قطار البصرة العراقي نهر وتشرب ولتساور حول أوضاع الرواية المصرية والتصرية قال لي إن أدب نجيب محفوظ أدب موظفين وطبعا هذا حكم عام فكما أبدأ في دراستنا و(كتابنا الذي المتفخرة في روافد نجيب محفوظ) أن مداخل ومحاور عالمه الروائي متعدد الجوانب والزوايا والقرن والاهتمامات الإنسانية والديتافيزية.

ولقد حكى لي أستاذة طهولة فنجوب محفوظ في مقهى عربي وغلسة زملاءه من موظفي وزارة الأوقاف تولد عجيبة مكية وممتعة عن فنجوب محفوظ الموظف غير أني أكتفي بموظف ساذج بدل على ذكاء فنجوب محفوظ الوطني الذي جعل طموحه الإبداع الأدبي والتكوي وإعمال الطموح الوطني والفكري والذات.

عقب تخرجي من كلية للتجارة عام ١٩٦١ التحقت كمحاسب يعمل في شركة

مقاولات قطاع خاص، وكتبت أول تجربة عمالية لي في الوظيفة وكما تعلمنا في الكلية كنا نظن أننا سنعلم وزراء مالية أو مدبرين بنوك ومركات كانت دراسنا نظرية تعقد الفصل البشري والتدريب العملي.

ثم أسعد في التسك أكثر من عشرة أيام وقد كتبت صداقتي قد توطلت مع فنجوب محفوظ ووجدت به التردد والأسند فخرا في محارلاتي الأولى في اللصة والنقد وما نشرته في صحف بيروت كما كان يقرأ ويشجع جمال الخطيلى وكتب أحمي له عن مشاكل الخاصة وعندما حكيت له عن تجربة تركي للعمل بسرعة منحه ثم بدأ يحذيني عن لصالح وقواعد يجب إتباعها لكي أستمرد كموظف وبني نفس الوقت أقرأ وأكتب ولن أنشأ نفسي بالعمل في الصحافة التي ترتبط بمزاج السلطة السياسي للتفسير بهانب الخفة والسطحية والإثارة والملاقات العامة والتوايزات التي تنزع في هذه المهنة الصعبة المستقلة الحرة.

قال فنجوب محفوظ عندما التفتت للعمل في وزارة الأوقاف اختساروا لي قسم الاستعلامات الذي يعد المرتبات والأجور عمل حسابي مرهق وعرف رئيس القسم وكان مستجدا وكلفنا في التريبورافية أني خرج فلسفة، لذلك كلما أخطأت في حسابات المرتبات يهزأ بي ويهاندني تصالي ياسي أرسر روح ياسي أفلاطون حتى مللت هذا الوضع فقصصني زمول قديم في الوزارة عندما أخبرته بذلك وجهانب في وجدت هذا العمل مرهق لاجملي أقرأ وأكتب كعادتي في السجلات الأدبية وأهمها السجلة للخدمة العامة موسى والساسة والإرسالة والإلية الخ فقصصني فقلنا لأطب فلفك إلى إدارة الأرشيف فهاك متحمل عمل روتيني تسجل المراسلات الصادر والوارد وسألته كيف تتم موافقة كل من رؤساء القسمين قال: بسجلة فلان رئيس قسم الاستعلامات ضمن للخدمة ويشرط للروم فأكشدر لي زجاجة وفلان رئيس قسم الأرشيف يشرط سجالين أولي لعدري فأكشدر لي أروسة سجالين فأخدت بصحبته وبنت المرافقة ولقت إلى قسم الأرشيف أسجل المراسل والوارد من المراسلات وأتصرف بعد ذلك بكل جهدي للقراءة والإبداع.. وبعد ذلك بسنن طويلة

نجيب محفوظ أمن الكتابة

سعد زغول والتماس أبرز نماذجهم لجددنا في (فهمي عبدالجواد) جيل ثورة ١٩١٩ في بين القصرين و(رياض قلندر) في العسكرية، والرحيمي في ميرامار وعيسى الدباغ في للسمان والحريف... ونماذج أخرى في قشعر.

٤ - متنبون لهم أفكار حائلة عن عدالة تملق ما بين السماء والأرض يطهرون حتى عام ١٩٦٦ في شكل معدد اجتماعات وسياسياً ويتضمنون لمركة الإخوان المسلمين أبرزهم رضوان عاكف في العسكرية، وسيد قلب في المرابا وهو من أوائل نقاد نجيب محفوظ.

إن تتابع ظهور هذه للصادج في كاتبة أعماله الروائية يؤكد مقولة إننا لا نعرف في شخص بلغ الأربعين من عمره، لفظ أو الصبي الذي كان فيما مضى، ومع ذلك فرغم تغير لون الشعر وحتى الطبع نفسه ورغم أن قابلياته تكمو وتتولد لديه أنوفاً جديدة وتفرض للعارف الجديدة نفسها عليه بجانب تتابع المواقف الجديدة لنفسه عليه بجانب تتابع المواقف الجديدة في حياته، فإن هذا الكائن نفسه، هو الذي يصور، بشخصيته ومسمات شخصية.

هذه محاولة لمواضعة لاكتشاف محاور ومخلفات العالم الأدبي لنجيب محفوظ لا نذكر وجود مخار أخرى فكرية ومناظرية ولسانية وقسفية في أعماله تحتاج دراسات أخرى حاربا الاقتراب بها في كتابنا من نجيب محفوظ (الزبي المنقورة في رولاته الصادرة عام ١٩٩١ وأوشكا أن تنتهي من كتاب آخر يتكلم به دراساتنا عنه فهو ملعب وكفر لا ينفذ وأعظم ما فيه أنه على حد قول رولاته توماس مان في محاضراته عن هومبروس قال (عظيم أدت أنك تعرف كيف تبدأ وكيف تنتهي)

ولعل آخر ما نقوله في مباحثه صرعه السابغ والسدين أن تعود لبداياته الأولى لاكتشاف أساليته وروايته التقدمية الإنسانية حديث تطلب في إصعاد السجلة الجديدة

أدركت حكمة نجيب محفوظ وطبقها قام أهتم بالمناصب الفوقوسفية وجعلت كل اهتمامي للأدب ولتدو والتكوين الفكري.

رابعاً: العائلة الروائية

عائلة نجيب محفوظ الروائية التي ظهرت في كاتبة أصالة منذ (القاهرة الجديدة) وحتى قشعر آخر رولاته لا تتعدى زغم للتدريعات المستقلة والمرابا التاريخية والسياسية وتطور المركة الوطنية منذ ثورة ١٩١٩ حتى صالحت المصصة، لا تتعدى النماذج التالية:

١ - التهازيرين ومسامون وتجار فروس اجتماعية أبرزهم محجوب عبدالخام في (القاهرة الجديدة) وحسيدة في زقاق المدق... الخ

٢ - ثورين ويطرحون أفكاراً يسارية لتغير وتعمق وتتشكل مع طوبحة المركة التاريخية وما تطرحه من مهمات وهم كالأشباح للتفكير ويعلو صوت للكلاب على صنعة الشخصية لندهم في (على طه) في القاهرة الجديدة، و(أحمد راشد) في خان الخليلي، و(حسين) الذي قرأ للبابون في بداية ونهاية وأحمد شوكت في الثلاثية، وعثمان خليل في الشماز، ومصور باهي في ميرامار، و(سمارة بهجت) في ثرثرة فرق الليل، و(حلمي حمادة) في الكركم.

٣ - وقدبين ويتضمنون لحزب الوفد منذ صعوده وحتى انهياره ألقن نجيب محفوظ رسم وفهم نماذجهم لمقوله ونقد وهو يقن

لصاحبها سلامة موسى فنجد مقالة له وهو مطلب نشرت في عدد أكتوبر ١٩٣٠ أثناء الأزمة الاقتصادية وحكومة صدقي التي ألغت دستور ٢٣ وكانت مثل البرجوازية المصرية وتغير الشعب يكتب عن اهتمام معتقدات وتولد معتقدات فيختمها بهذه الكلمات التي تدل على لزعجه للتقدمية وروايته وبصيرته لما يحدث الآن حول مصير الاشتراكية في نهاية القرن العشرين.

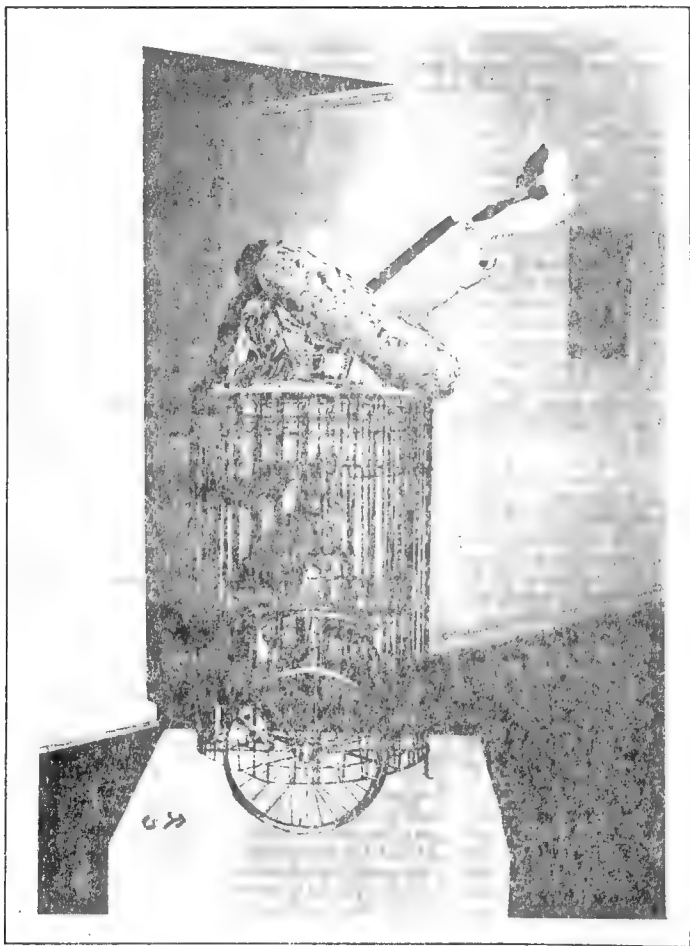
يقول (وهناك أسباب كثيرة أخرى تجعلنا نكاد نؤمن بأن المستقبل للاشتراكية ولكن بحثها الآن لا يحلنا).

ثم لا يسوقنا أن نذكر أن سعادة الاشتراكية الموعودة لدوبة تدال في هذه الحياة لا في حياة أخرى وأنها لذلك قد تعجز - لسبب من الأسباب - عن الجواز وعندها تامة تامة كاملة وعليه فينض من حولها. أعظم مؤيدوها حماسة ونشاطاً، ولكن لا نسي كذلك أن الكمال في الدنيا مشرب من المسحوبات وأنه وإن كانت الاشتراكية لن توصلا نحالة من النعيم لا مطلب خلفها إلا أنها تستطيع أن تتشكلا من حالتها هذه إلى خير منها، وأبست الاشتراكية نهاية ما يمكن أن يتطور إليه النظام الاجتماعي وعليه فالنتطلع للأحسن مودعنا دائماً للتعبير عما فيه سادتنا ورفاهتنا.

وجملة ما أريد أن لقوله عن هذا الأمر أنه لو دخلنا أملاً في الاشتراكية بعض الغيبة فليس معنى ذلك أننا نرغب في الرجوع إلى حالتنا الأولى السيئة - الحالة العاصرة - إنما يجسدنا ذلك نزيد إيماناً بالتحول الذي هو للعائق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والمقائد.

لقد أدرك نجيب محفوظ منذ بداياته وكبريت لتراكم وتراث حضاري مصري عربي عريق أن الحقيقة الاجتماعية تتجاوز أفق كل فرد.

أطال الله عمره وكل عام وأنت يا أستاذي الجليل بخير. ■



المراة

بين

الواقع والفتونة

في ملحمة

الحرافيش

زينب العسسال

حظرت المرأة في أدب نجيب محفوظ بأحفاء القناد، فكشفت لطيفة الزيات عن المرأة في أدب محفوظ مشيرة إلى ترمد المرأة ذات الميل لليسارى تحديداً مثل سوسن حماد في «الثلاثية». وزينب دياب في الكرنك، وسامية بيهج في ثورثة سقوت الليل^(١) وكان لصحيفة «الوقائع» زهرة وهرة -موريس- نصيب وأنجز من الدراسات وقول محمود أمين العالم عن زهرة «إلى أول فلاحه تتحرك في رولانته - نجيب محفوظ- باحثة عن الاستقرار والصمية على كثرة التمازج النسائية في أدبه^(٢) وبراها إبراهيم فخسي مسير الجندية في حياتها اليومية النضالية- تشمل من الخاصى مورثاً نقلاً ولكنها عقدت للزعم على أن تحقق أفعالها وقد جاءت زهرة لتتقل إلى هرايين التيسيين المتصلة بمائها الحارة^(٣) لقد رصدهت الدراسات عن الرمز والرمزية أو رسمت صورة لرائع المرأة ومعالقتها خلال فترة للتحولات التي شهدتها مصر... وهذه الدراسة تحنى بتقديم صورة المرأة في ملحمة «الحرافيش».. التي تدر فيها المرأة منزعلة شاماً عن مجربات الحياة في مصر، إنها مفرطة البصارة، بالحرافيش.. إن فخسي المرأة لم تخرج من الحارة إلا إلى الغلاء أو للفرانة. ومن لمعدت عن مجال الحارة ابتعتها للغناء ولم يعد لها ذكر في الحرافيش. لا يضى ذلك أن المرأة كانت شخصية مهمة أو حتى ثانوية، كمة البطة إلى فزائم المقتدرات أو تلمح إلى الفسونة، وهناك المرأة الأم والمعلمة التي رسمت الطروق للابن، ومن صاغت الزوج لتحقيق آماله وأحلامه، ولعل لا أبلغ حين نقول: إن للمرأة لربطت بالفتونة خلال الفترة تزدهر ويضم للحرافيش بالهواة والطمانينة عندما تكون المرأة قادرة على مقاومة الفتنة الابن والزوج.

المرأة ضل ركناً أساسياً في لاهناه للجمالى الرواية.. عالم للفتوات هو عالم - بالضرورة - قاصر على الرجال، لكن الرواية تلح على دور المرأة في صنع الفتوة، وفي تحديد مسيره أحياناً. عالم للرواية يقدم بصفاً لأمناً وبنادج المرأة.. جود للتد مادة ثرية حوفاً وشعها تحت ميكوسكوب النقد.. إنها نموذج أثير لدى كاتينا نجيب محفوظ- لطيفة الشعبية في أمد تجولاتها. لقد حققت المرأة مساراً لا يمكن إغفاله رغم كثرة

الأحداث وتشعبها وتشابها أحياناً- إلا أن النموذج يظل معاناً عن نفسه محدداً للتقاليد والأعراف فيظل عائقاً في للذهن والوجدان أو يحول بالندرج.

احتلت المرأة/ الزوجة والأم المشهد السردي كله.. أما الابنة أو الأخت فيأبى ذكرها عرضاً وما لبث أن تلمح من ذاكرة للقارىء، وتتصارع المرأة للماشقة لتحتل مكانة الزوجة.

من العقيم يأتي الفيض

إذا سلمنا أن الحرافيش هي صورة ممتدة لشخصية رواية «عاشور الناجى» الجد الأكبر للحرافيش، الذي التقطه الشيخ عفرة، ليعود به إلى بيته كطافه سكنية أول امرأة تلتقي بها، عقيم غير أن قلبها ولود بالحب والطف والحزن امرأة نمر كالنسيمة، غير أنها مثل فريحتها.. تلك المرأة العصرية، لا حول لها ولا قوة.. تسهر أسودها من خلال «بوصلاء» عواطفها التي تلتصق في الأمومة الغائبة، ثم طغرت بظهور «عاشور» وتقرب من هذا اللؤلؤ.. سناء زوجة خضر الناجى، أرقت في حصن الندوة بعد وفاة زوجها «صارت شوخة العلم ربيها، والقدان نافذها والنبوة القائمة ترجماتها.. عشت الجواب الأبيض والغمار الأخضر والبخرة الناعمة، ولكنها تغلب عن سكونية كبرت أسودتها لصالح علاقتها الزوجية التي رجعت فيها الحب والحادن والسوى عن غياب الابن ومع نقد الزوج حصار لهاد لها هو الزهد.. لتفتحت حاجتها للقدس والدنيا، لانت بأروهاها في حين رجعت سكونية إلى أهلها في القنوية. لتتصار الحياة ومواسله للسميرة.

مجتمع الفتوات يزمن بالمركة والقوة كأسلوب للحراك الاجتماعي يكسب قدر الزهد، لا يلتقى أمد بالأه، ولهذا، وصفا أهل الجارة بالجنونية، ونسفا رمانة أخو زوجها «بأنها أصل البلاء والإلاه».

أما زينب أولى زوجات عاشور الناجى فهي لا تتمتع بالجمال... على عذبات العنوسة تكبر عاشور بخمس سنوات، خادة الطبع، طوبية اللسان، سوية اللسان إلا أنها وفرت لعاشور المتعج بهولة زوجية سيادة، شجعت له الأبناء وظللت في تربيتهم، وبقيت حاجة للزوج، فهي مثال طوب للجد

والإجتهاد والوفاء ولم شمل الأسرة، ساعدت زوجها في شراء الكارو، زينب تفكرنا بأمنية في الثلاثية، التفتاني في التربية والمحافظة على تماسك الأسرة واستمرارها، كانت علاقتها بالأبناء علاقة تنعم بالود، فقد شمسوا بالأم بعد زواج الأب من فلة. رفضوا دعوة الأب للخروج للفلاة... فضلوا البقاء مع الأم في الصارة ومواجهته منصرفهم. وإذا كانت الأم في الثلاثية - في بعض الاجتهادات النقدية - تعنى الاستسلام والضعف لكلمة الزوج فإن زينب كانت على قدر كبير من الوعي بذاتها ودرها في ماسك الأم قالت: «إني أعلم أكثر منك، نولاي ما ملكت الكارو، وما اشتق لك كائنون من ٣٧». وإذا كانت مواجهة أمينة لسماعات السيد أحمد عبد الجواد هي الصمت والاستسلام، فإن زينب ذهلت شاماً وطارت من رأسها عصافير، «هـ» حينما علمت بزواج عاشور لكنها استسلمت في النهاية.

ومع ظهور فلة تلمح أسداه من القومس الفاضلة، هي منجية اللغزوف الاجتماعية القاسية وغياب العدل^(٤).

فلة تنف جوار لور في اللس والكلاّب وريزي في النمان والفرشيف، رثمة زنوية وعطية في الثلاثية ونفيسة في بداية ونهاية، كانت البداية مع تهيم فلة وتجاهل درويش صاحب الخمار، رآها شيطانة صغيرة من صنع شيطان كبير... كان الجمال الصارخ من نصوب فلة، ولكنه لم يشفع لها فلم يماثلها أحد كأنها صغيرة، فواجهت الحياة بكل شراستها وعطفها داخل البوظة وبين السكاري.

عاشور وفلة كلاماً بلا أصل معروف، بزواجها منه تحولت حياتها حيث توفر لها الأمان، «وشدّ حبها له تسامح مع جعلها بكثير من الشلون النافعة كما تسامح مع كثير من العادات السيئة، هـ» وقد حمّتها الأمومة من غدر الحياة فهي امرأة شائها شأن كخيرات لا تعرف الله ولا الأنبياء ولا الثواب ولا العقاب. فلة المرأة اللعوب تعيلها الأمومة مثلاً لألم فهي في نظر شمس الدين «فنية محترة ذات شخصية مؤثرة» ص ١٠٦، لم تبخل باللمسجة حتى بعد زواجها، أما شمس الدين فقد تلقى بها لدرجة الهوس حتى قال له عاشور اللعوب يوماً «الرجل الحق لا يخلق بأهه مسلماً لفلن،

من ١٠٥ من نمل فلة - وحدها - رغم انجاب زينب لعاشور أبناءه الثلاثة حسب الله ورزق الله وهبة الله... فإن الفسوة تكتسح في وحدها «شمس الدين ورسله».

وإذا كان عاشور منذ زواجه من فلة صاحب الكلمة العليا، قرّنه في نهاية حياته لأن كلماتها وأخذ بمشورتها خاصة بعد عودته من الفلاة وسكنه بيت اللبان «انظر إلى التحف حولنا، لاشك أنها غالية الثمن لم لا يبيع بعضها لنكّل ملها نعيش ٧٠ فقد اعتبرت ما وقعت عليه أيديهما رزقاً من الله. «ساطر طائر وأرتفع إلا كما طار وقع... تتذكر هذه العبارة جيداً لأننا مستخدم هكذا بأملّة تطويق معها هذه العبارة... هذه زهرة وحليمة البركة وقبلهما فلة التي يتدخل بها الحال تنمود إلى الهدوم، وهي لا تملك ملهاً واحداً وإن وجدت رعاية صادقة. ومع ذلك قررت ألا تميل على جود المسكين وإن عمل في سوق للدراسة رافضة العبودية للعمل في الفمارة».

كانت «الفقوة» تعبيراً عن حالتين مختلفتين: لفقير أو النفاق عن حقوق البسطاء، فهي لكي تصح لينها بالاعتدال فهو سيد الأخلاق. تحت مظلة الفقوة، تمسحت فلة بالأمان الذي اكتفته بفلتها عاشور للزوج وفقوة الفمارة. «أمس كنت رغم الفقر السيدة، ومن الغد سأكون الأملة المزينة المهجورة» ليتحول للمجهول بلا أمل، أملت بالفراندين المفقودة وأنزوى عن الأفراح، أخاف النظام، أهدر للرجال، وأتجلب للنساء ولا صديق إلا الإعمال والنسيان، ص ٩٣.

فلة ابنة الصياة فرغم تحفيلها من الأريسين، فإن القالب ظل ينعش، وتشتت الثلمات حولها. وبعد رحيلها ظلت سيرلها مشرقة فضحان الأعور يرى أن اختيار عاشور للزواج زوجة له ووجهه أدركه لا يمكن أن تربّي إليها شيعة من الشبهات، ص ١٠٦.

مع شمس الدين يظهر نموذج جديد لنساء الحرافيش «هوانم العارة» فهو يقع تحت إغواء سيدة من سيدات الباعة «قمر الأملة الغنية» فقد لعبت الدلالة عويشة دوراً في الثقافة بغير... وسوف يصدر هذا الدور فلتها سحر الدلالة، وأم همام أدبية إلى حملت رسالة من الفتوة نوح الغراب لزهيرة تخبرها برغبته في

الزواج منها، ص ٣٥٥. فالدلالة همزة الوصل بين أبناء العارة «الحرافيش» وخاصة الفترات مهم وبين أغنياء العارة فجبانب دورها في رعاية جمال النساء ومصاحبتهم في الأسواق «عويشة وتصاحب قمر في رحلتها للفرقة، وأم همام تطيب زهيرة أثناء فترة النفاس، وتقدم بدور رسول الفرام ونافس الدلالة في هذا الدور شيخ العارة محمود قطائف وسعيد التقي من ظهور «سيدة هانم السمرى» في حياة سليمان فتغير نظره للفقرة فقد تمتع برغد العيش وترك عمله وتقاضى من الحرافيش الآثارات، وصديق الوجهاء، بزواج سليمان من سيدة السمرى يعترف بأن النساء نوعين جين قريش أو زينة وقشدة «أسكرته الزائحة الزكية، وأملته البشرية المساء، وأطربته البذرة العذبة، وحلت دنياه الرفيقة اللعوب، ص ١٤٩.

تزاوجت القوة بالجمال والغنى، فكانت للعمرة والتمتع بالانعم... وولت أيام الشقاء لحيين... بجانب التمتع بالجمال والأبهة في دار وجيهة السمرى نعم سليمان بالأبوة أجهت له سنية بكر وخمس، في حين لم تجيب فتصية زوجته الأولى سوى بذات لم تحفل الرواية بذكر من إلا مع الصديت عن أصل زهيرة.

لم تكن سنية تحفل بالفتوة ولم تذكر للأبناء سيرة الأجداد كانت تتظاهر بالاعة تاركة الفعل والتأثير لحيها المتسلسل، فهي تتمع للمجاه والصال وصارت للفترة في زمانها تنكّى على الوجهاء، لهذا أعدت ابليسها للجاره فلم يشر أحدهما بأنه سيخلف أباه واكتسب خسر وبكر ماً أسلوباً راقياً في الحياة وعادات عالية، وسرعان ما انفصلت القوة عن الجمال بفقد سليمان قوته ووقعه في برائن المرض، تدرت سنية على سليمان «عادته لخمجة وبذاته مثل الغرياء، وقامت سنية برعايته ومرضه في سبر، ثم تظلفت في جوف مزاررة، بذاً أن سنية هانم برمة بالحياة في جواره، تركت مهمة رعايته إلى جارية، ص ١٩٩.

سنية إحدى نقاط الضعف التي أصابت أسرة عاشور الناجي، وصمة انضمت إلى زهيرة وزينات، فبعد طلاقها من سليمان رمها الشاعكات بأنها هربت بمالها مع شاب سقاء وتزوجت منه.

المصرية بين السوانق والفتونة

إبراهيم المرأة قاصرة حتى تدخل القبر
ص ١٩٥

لم يكن سماحة بكر التلجى حيلما طلب
يد مهلبية من أمها كريمة كدية الزار يعلم أنه
يضع يديه نهاية حياة هذه الفتاة التي رآها
أول مرة في الترافة فوق حرية التلجى، سماء
غامقة السمرة، مناربة للسواد، مشوقة القند
واضحة التسمات، مفصلة الأعضاء، فائقة
الحوية والأثونة مثل لافورة ص ٢٠٥.

بنشداتها الاستقرار والأمان فزنوبة تترك
العوامة وما ينفقه عليها السيد أحمد عبد
الحواد، لتفجوز ياسين وتعالى معه شطف
العوين في سبيل الحفاظ على البيت وتكوين
الأسرة، وقد عانت محاسن منذ طفولتها،
فهى أيلة لأب قتل في خنافة، وأخ دخل
للزيمان، وسمعة أمها سوية لم إصابتها
بالعمى، وإذا كان الزواج قد وفر لمحاسن
الأمن والاستقرار، فإن على لسماحة تأصيله
في المكان وجب له اللقة.

المهذبة أم المعذنين

عزيزة إسماعيل البنان، المرأة الصبور
التي امتحنتها الحياة، كانت على سلامة
فاشلة برمالة، رفض الزواج بها لأنه لاقلة له
فمن تسلم «عزيزة» فاة مصرية، قد تعلمها
سائرة في الشوارع أو تجسد لك في صورة
إحدى بنات الجيران أو الأقارب، ليست فائقة
الجمال، وإن كانت بدنية التسمات متوسطة
الطول والامتلاء، لو أنها خمرى نقية البشرة،
سواء المعذنين، نذرت نفسها للزج الذي
تستر عليها وبعد اختلاله، ظلت عزيزة تندر
حياتها لتربية ابنتها «عزيز».

عزيزة تقرب بشدة من عالشة في
الفتاة؛ الهوة ومسحة العزن التي تأكدت
نظامها ابنة الوحدة «تعيمة» المعصور
وإحد.. غير أن عزيزة واجهت مسمرات
أختها ريفية التي نالتها في المقسمات
والصالح، غير أن نظرة عزيزة ثابتة وهادئة
ومروحية بالطمأنينة، أما نظرة ريفية فتلقة
خاطفة البريق، كأنما تسحقه أعين
الآخرين بلا توقف ولوح فيها ذكاء أسود
كان على عزيزة أن ترهب إليها ليرث الفكر
لعمه رمانة، فإحساس المرأة لا يهيب وراء
غياب زوجها الطويل رمانة ريفية لا محالة.

حملها تصد في اليوم الذي يحل فيه عزيز
محل أبيه، فوستقل من صم ويعد إلى السمل
سيرته الأولى، وفي سبيل ذلك وبعت نفسها
لتربية ويهدا، أرسلته إلى الكتّاب في سن
مبكرة وزودته بمعلم خاص ليزيده علما
بالحساب والصعامة ولم تأل في تذكيره بسير
أجداده من آل البنان بل دفعها لإغلاصها لقرة
إلى التديرة له بطولات التلجى ومثله العليا
وأسمجاده الأسطورية.. فهي حاملة تاريخ
أسرة عاشور التلجى، أنه الصلاح الذي لا بد
أن يتزود به عزيز لتقام شر رماله... لم

تعارصت رغبته في الزواج من مهلبية
مع ما انشأه لقرة العارة «القلبي» لذلك ألفت
كريمة كدية الزار بسر سماحة ومهلبية..
فدريس رجال التلجى بالمعدين، ودفعت
مهلبية حياتها لثما غالبا لمحاولاتها للفرج
عن قانون العارة وعصيان رغبة قوتها..
وكتب على سماحة التلجى أن يظل هاربا لا
يتم بالاستقرار.. وإن تحقق له الاستقرار
حيلما صبر الليل وسكن حارة قريبة الشبه
بحارة الحرافيط، تحقق له الاستقرار بالزواج
من بائنة الكهنة «محاسن» التي تخدم إلى
فضية وصحيفة وزينب، المرأة الفائرة الباحثة
عن الصدرة على الزواج اكتشفت محاسن أن
زوجها ميسور الحال أكثر مما يظن، وأنه في
الداخل أجمل منه في الطريق، أما سماحة فقد
آمن منذ الشهر الأول بأنها ليست الزوجة
الطبيعية الضمعة. إنها جريئة، حادة، ولقمة من
نفسها ص ٢٢٧، بإتجاه محاسن أبداها
رمانة وقرة ويحمي تصرد للفتنة إلى بيت
التلجى، ومع ذلك فلم تكن الأمومة هي
التي الشاغل لمحاسن عكس ما حققته لقلة
وزينب وقحية وعجمية طغى عليه الاهتمام
بالأثونة وحسب الحب. ولهذا السبب تتزوج من
حلى عبد الباسط مغبر الحارة بعد طلاقها
من زوجها الهارب «الجديد» بطمن القديم
عادة ويغلى على ذكرياته، لذلك ألفت مع
الأيام وأحبته، وأنجبت منه ص ٢٤٩.

وفي سبيل الاستقرار والزج تركت
الأبناء في منزل خضر التلجى، وألفت على
البيت ملية رغبة عبد الباسط قال لها
بصرحة حادة: «أنت غنية وأنا فقير والتعاري
مشروع بين الزوجين لاحتج على موقفه
واعتبرته استهانة بحبها، ولكن لم يجد
الاحتياج شيئا، فهي لا تفكر في التضحية
بحياتها للزوجة الجديدة ص ٢٥٠» تكتفي
محاسن بصلة إلى زنوبة العوادة، في الفتاة

مع حكاية رضوانه، يقع الكاتب تحت
أمر قصته الأخويين... المرأة التي أحببت
رجلا ولزيجت أخاه، ومحاولاتها المستمرة
في البوح بحبها، وحيلما تفشل محاولاتها
تكلل به، فيرجل، هذا ما حدث ضامم مع بكر
وخضر، يرحل خضر ويصود للعارة مع
إعلان إفلاس بكر ليفتده.

البيسانية لا تشي أبدا بما وصلت له
الأمور.. أحببت سوية رضوانه رغم أنها كانت
تتمتع في العلام ولا تكاد تنظر في وجه أحد،
لكنها مع الأيام بدأت تكتشف ما حولها
وتصدق بنظرات لافورة ص ١٥٧

رضوانة... المرأة ذات القلب المستمرة،
فلم يمتلك الزوج، بكر، هذا القلب العنيد رغم
محاولاته اللدوب لاستمالة يعلم بعدم حبها
له.. صرخ يوما بالحققة، هل وجدت منك
إلا الجعود والتعذر والتفوق؟ وهل وجدت منك
إلا التمدد والضيانة المكبونة؟ أصطخك كل
شيء ولم أخذ إلا الهوام، فمة فجرة نشأت
بينها وبين سنية هائم واعتبرتها «قند لشر
الذي قطن على أفوك وأبوك
وأملك» ص ١٧٤، ألفت سنية في الهرب
بهاها بحبيبتها من العارة ولم يدرك أهل
العارة لهداه نرضوانه، لكنهما الألسن،
وحصوا اللغات والنظرات خاصة أن خضر
لم يتزوج.

لم يكن الحب هو الذي يجمع رضوانة
وخضر هناك دائما الانتقام، فهو به محرم،
لذلك نالت رضوانه جزاءها على يد أخوها
إبراهيم.. ظلت رضوانة تتوق لكسر الطوق
لتخرج من الدائرة الضيقة التي فرضت
عليها للبور بحرابطها، حاولت أن تملك أمرا
باحلة عن الحرية، لكنها أسطمت بالجمود
والواقع، قالت بغضب: لست قاصرة يا

ويحفظ سيرة أسرة الناجي إلا القليل من النساء ملهون قلة وسمر الدالية.

كان عزيز هو الأمل الوحيد والعزاء، استيقظتها من كابوس طويل فمضى عليها أن تعيش في غشاء من السكر للنسيء، من ٣٠٢ لم تكن عزيزة كما وصفت نفسها امرأة لا حول لي، بل علمتها الحياة لتعذر الشديد من الأعداء وكيفية التعامل بمنتهى.. فهي تعرضت وحيد والقوة، على أخيه رمانة.. في محاربة منها لإحباط خلط رقيقة رمانة.. ومع مشاغل الحياة لم تنس قرعة أبداً فهي تربط مصيرها بمصير.. تقوم له جازة مهيبة بعدما كشفت عن جثة فيفيل بجوار جده الأكبر شمس الدين، وقضى بأن تدفن إلى جواره.. والبرقع اليوم قلبي، كان ذلك بعض حلي، وقد ضمنت به أن أرتد إلى جوارها إذا حان الأجل؟، من ٣١٩.. لم ندم عزيزة بالراحة الموت يخطف وحيدها «عزيز، فيعابدها الحزن أشد مما كان على فقد قرعة كأنها مطلق مهيوب لا ينجلي جلالة إلا في رحاب العزن الكبير «عزيزة الجميلة النبيلة التي قطعت حياة معاناة تبذر الصبر وتضمد الألم، من ٣٨٧.. كانت بحق المعذبة أم المعذبين، تلهي حياة عزيزة مع الألم والحزن على وفاة عزيز وتختار رقيقة العرق لتعطي حياتها حزنًا على وفاة رمانة في السجن. علاقة رقيقة برمانة علاقة معقدة إنها مزيج من الحب والبغض والكرامية والحنين «كان ما يربط رمانة برقيقة شيئاً أقرى من الخير والشر والنزاع، لا يفرط أحدهما في الآخر مهما نشب بينهما من خلاف الحب المتواصل، يخطئ الحنف بالذلال للزجر بالتهديدات سوء الظن بالقبيل، هي في اعتقاده عقيم وهو في حسان عقيم.. هي إنقدر من ٣٧٧.. إنها علاقة تنحدر إلى التدمير وترغب في الدواخل مثقلة علاقة جديدة أشبه بالانلازم.. فهأهي رقيقة تزور رمانة في سجنه متخارية بتقاليد الحارة والأعراف السائدة عرض الحائط ولكن ظل حصاد هذه العلاقة صفرًا .

وها هي الفسونة نلت من يد أحفاد عاشور الناجي ينطقها نوح الغراب فيكون حلقة من سلسلة من الاستبداد الواقع على أبناء الحارة.. أين أبناء عاشور الناجي؟ قرعة المغائب، ورماله في السجن، ووحيد يموت

فجأة أثر هبوط في القلب نتيجة الإقراض في الباهية من ٣٧٠ وعزيز رجل مسلم لم ينشأ للقرعة.

ها هي إحدى أحفاد الناجي تعود إلى بيت عزيز.. توفي والدها الذي يصدر من نسل فحوة أم قبيلات زوجة سليمان.

زهيرة... ذرة لسماء الحارة، هي بحق الملكة المنسوجة على قلوب كل من يراها بظهور زهرة تعود القوّة في ثوب جديد، إنه ثوب أنثوى هذه المرأة... لتكسح الجميع جمالها فيوقع في هولها الأمور والقوّة معاً. ويقع الصراع قلماً لجمع في امرأة من لسان المرافيق [الرواية] الجاه والجمال والقوّة لكن زهرة الجميلة كان ينقصها عقل وحكمة عزيزة وقناعة قلة وعجمية، وقليل من زهد ضناه.. إنها قريبة للشبه من رقيقة السجدة والشمردة والشدرة غير أن زهرة اعتمدت على أنوثتها كطريق للوصول إلى غايتها.. كان سلاحها الوحيد في دخولها وتعرضها بمال الرجال... الذي رفض الفدية، والتي كانت إحدى سمات زهرة، فكانت تكبت العواطف والضمط الأنثوى ويظل السؤال قائماً هل كانت زهرة تطمع في القوّة.. أن يدن لها الجميع بالواله تقول رقيقة، «أرد أن أرى امرأة وهي تصارع الرجال، وندرت زهرة ابتساماً واشتطت في قلبها نوران غامضة، من ٣٣٧.

خسعتها عزيزة بمعاملتها رقيقة دون الجوارى، والخدم، وأرسلتها إلى للكتاب فترة، فهي من آل الناجي.

كان الزواج هو السطة الأخيرة لأى امرأة فقيرة يحموها من العز والهمل ويقع لها الاستقرار «ضل رجل ول لاضل حيلة، فكان عبد ربه للفران أول أزواجه.. كان جمالها يوهلها للزواج من تاجر.. وصفها عزيز أنها قوام رقيق لا يداني أرقاصة، وصناه بشرة لا يحظى به بشر، ولقعة عينين مسكرة معذرة، إنها روح الجمال للناك.

لم يعم الفقراء بما منحه الله لهم من جمال.. فبعد ربه يقول لزهيرة في حزم اليد البطالة نجسة من ٣٧٧ رحلت زهرة باليمن وبراعيت المت بالطلاقها إلى العراق اكتشفت ذاتها، تكبته إلى سمها وقوتها، الأعين تلطمها، الأمانة تكفى بالثناء عليها،

لم تفكر زهرة.. منذ البداية.. في التخيّر أو التمرد على قدرها، أصحبها عبد ربه، رجولته، وسلطت بأنه قدرها لكن مع الألام لم يكن عبد ربه الرجل الذي تزعج زهرة لكلمته أضف إلى ذلك ما حققته من استقلال مادي، وهي تختلف عن محاسن بالعمة الكبد، قبل المجتمع حراك محاسن لتتضم إلى طبقة أخرى فتتجارت في دكان الفلال، أما زهرة فلم يقدر لها مجتمع الحارة أنها كانت خادمة بالعمة للحري، رفض مظاهر القوة والجاه، وهي بذلك تقترب من حليمة للبركة بالعمة اللخل وصانعة المنة.. تملت زهرة قسة الهرم الاجتماعي في الحارة بالزواج من المعلم محمد نور، وميراثها من نوح الغراب، وزواجها من عزيز الناجي، كانت آفة زهرة للتعجل.. لم يشغ لها أنها أجل من جميع هوان الحارة وأنها من آل الناجي.. لقد تقرر مصيرها وهي صمياء، حتى ميلها الفطري لزوجها لا يقتضاها بالرضى، ليست الصياء شهيرة وأمة، من ٣٣٤ .

أمتت بأن القرعة كغيلة بأن تغيراً يعاد للكون، لكن كيف تخوض المعركة؟ تركت البديوم دون رجعة، وطلقت من عبد ربه للفران، وكان زواجها من المعلم محمد نور أولى الخطوات نحو ارتقاء السلم الاجتماعي، دفعت الحارة رجعت من الزيجة حديثاً، زهرة لأول مرة ست بيت، ملكة شقة متعددة الغرف لمينة الأثاث، تزيت بالذهب، وملكت اللصائن والملايات القريفة، وعرائس الترافع الذهبية.. كان نتيجة تعجلها الرقوع بين قوتين لا يستهان بهما عزيزة وأختها رقيقة، باركت عزيزة الزيجة تخير حال زهرة.. قالت: هذا ما يستحقه جمالها، والجمال سيد الأكوان، من ٣٤٧ واستكثرت رقيقة عليها وضعها الجود ومناستها لهوام الحارة وتكررتها بأصلها «يسعدني أن أرحب بخادمتي المخلصه.

بجانب المال والقوة كانت الحرية أمز مطلب دافعت عنه زهرة، أشهرت من ٣٤٨ كل أسحتها وشراستها في وجه كل من سيجاول لتقضي حريتها وفرض الرومانية عليها..

عدت نفسها سيلة الحظ لأنها لم تظفر مرة واحدة بحرية اختيار شريك حياتها.

المراة بين الواقع والثبوتنة

شمال من الجمال والقوة يبهز الأنظار ويهز القلوب، ص ٤١١ .

يبدو أن المارة في عهد جلال غزها سكان جدد، كانت النساء فيها معنى فقيرات يعمن لحيث الرزق وهولم يقين في يوتهن ينتظرن للرجال ويرين الأطفال، وما هي زينات نموذج آخر للمرأة في الحرافيش، إنها بنت من بذلت الهوى، تعلق عن عملها وتمازس مهنتها تحت سمع وبصر الجميع دون أن يتعرض أحد؟..

«تقدم في شقة صغيرة فوق ذلك الرفوفات، يشقها الوجهاه، رواية الملاح، تصغى شعرها بلون للذهب، ص ٤١٨». كانت قريبة من احتياجات الفقراء، طلبت من جلال تصديق أمالهم في الفترة، علاقتها بهلال الذي فصلته على الجميع. لم تكس بالمعاملة، كانت تنداح في شبكة معقدة من العلاقات، تتداخل مع كبرى أمه، وكبرى قمر، عدولته للموت، وكرامته وتعلقه الأسريها، ص ٤٤٥ .

زيات نوع فريد من النساء عرفه الحرافيش، فعلى يديها قتل جلال الفتوة مسموماً فتلصقت المارة من جبروته وجولته، ولم ينافسها أهل المارة المدهاء أو المصدق منها حدث مع زهرة، لم يشر إليها بانتهام حتى من سارره، شك في دورها فنامنى عن ظولنه حامداً لها فلها، ص ٤٤٥

أن العلاقة الشرعية بين الرجال والنساء هي العلاقة للزوجية، ولتى كانت تصير بالفتوة بر الأمان، وماعدا ذلك كان له نصيب من لوك الألسنة فرحيد ينظر إليه بالمشذوذ لعدم رغبته في الزواج، وجلال علاقته غير الشرعية بزيات وغيرها من الساقطات ينتهى إلى الجلود لم القتل. وما هو آخر ذرية اللانجى «ربيع، رغضت الأسر الكريمة أن يقدرن ببنتها رغم لنتمالة إلى سماعة اللانجى، فاستعان بأرمق من آل اللانجى تدعى حليلة البركة لها من أسماها نصيب.. رغضت أن يتخذ ربيع منها عشيقة، ففرض عليها الزواج إنها تكرب من الأم في بداية ونهاية.. المرأة للى مات زوجها وترك لها الأبناء.. فافيز في المعاشرة ونسياه في اللامنة، وعاشور في السامنة مات دون أن يترك لأسرته مليماً واحداً، ص ٥١٤ .

أدعت قلة لخروج عاشور اللانجى من الحارة لقتام وباء الكوليرا، فيهرب الجهان وحده، فليخف من حيواتها إلى الأبد، ص ٣٦٥ .

عزيز اللانجى هو أمها، معه تصق طمرحاتها.. الرجل الذى يليق بهذا الجمال أليس هو الآخر من آل اللانجى، معه وجدت بين يديها زوجاً مستتره، ونسب به ولا تفرط فيه، ألم الحب لعالما قهرته في سبيل ما هو أعظم وأجل.

أمدت بأننها الفتوة المعشيقى رياه الأحداث، قالت: أنا العقل، أنا الإرادة أنا الجمال أنا الفوز، ص ٣٧١ . ظلت تلصق إلى المزيد. لم ترض بما حصلت عليه وحبوها سؤال لعرح.. ماذا عليها أن تفعل كي تتلقى لنفسها سيرة فذة لم تخط بها امرأة من قبل؟ هل كانت تريد الفلود كما كان يطور إليه جلال ريشة؟..

كانت زهرة أول امرأة يدخل بسببها ضابط شرطة المارة، وأول امرأة يقتل بسببها فقرة عظيم، وأول امرأة من الحرافيش ترتقى لمصاف الهولام، بل وتزوج أحد وجهاء آل اللانجى، تصوير صرة لأمارة من الهولام «ألفت انتمشورى، كانت زهرة تصدى سافرا للماورق والمعادى، ملما تصدى ابنها جلال قانون الحياة ومشار أهل الحارة أراد أن يخلد نفسه بعمل مجنون.. كم هي محيرة هذه المرأة.. إن قوتها كانت السبب الأول في نهايتها الأليمة، التى يبتذل الحارة تنكروها طويلا.. للخطات الأخيرة من حياة زهرة سطلت عالقة في ذهن القصوى والفتى والفرافوق والرجل والفرد جلال.. سيظل الناس يعبرونه بأصلة الوضيع.. سيظل ابن زهرة وسيظل يتذكر المارة بجمال أمه الذى ورثه عنها.. على أريكة للفترة يتربع في السقي،

قالت الأم: «مصوبنا فادحة، ليس لنا إلا الله، والله لا يلى عباده، ص ١٨ .» ليس لنا من قريب نعتد عليه، وقد رحل العزيز الغالى دون أن يترك شيئا لإلماشاه، ولا شك أنه دون للرب الذى كان لا يكاد يكتفى، ص ١٩ .

فائز أول من واجه الهيام من أسرته، وجدها معادية معاندة، وحسن الرئيس انضم إلى البلطجية وعمل مخفياً، وعاش مع الموس سناء، أما فائز فهاج عربة الكارو، واستمر ماله في الدعارة والقمار والبرمجة والسفريات، انتهر بعض أعدائه الفرصة وترصرو له في بعض الأماكن التى يقطعها مستخفياً واقتضوا عليه غداً وسبوه ولا ذوا بالفرار، ص ٣٥٢ .

أما فائز فهوى حياته، بعد كشف مستره، وأصبح مهدداً من استولى على أموالهم وقفروا ويحسبون بأعين تطع بالذبول والجلود، فائز شاخص البصر، ملقى الوجه بلا حول، كأنه تجسد منذ ألف عام، بداه مدلاة من حافة اللراض الزوير تتكون تحتها بحيرة من دم، ص ٥٣٥ .

كان سلاح حليلة البركة في مواجهه ظروفها القاسية هو العزيمة، أما الأم في بداية ونهاية فكانت ملانها الأول والأخير «لكنها، كان على الأم أن تقود زريق الأسرة في ذلك البحر المتلاطم الأمواج..

كانت صعب الأسرة.. انهذ حولها بعد رحيل الأب وهربت في عامين كما لم تهرم في عمرها كله، لكنها لم تستسلم للمحنة، وشغلت نهارها كله بالطبخ والغسل والكس والمسح والرائق والزفر ورعاية الأبدن والتفكير في مستقبل الابن الشارد والابنة العانس «بداية رهاية، ص ١٧٤ .

استفادت حليلة من تجربتها الأولى وفقدوا ولداً فائز، لم تصنع وقتها سرحت بالمشغل والمشفقة، لم يقطع عنها الأمل وتمازت يوماً: هل يمكن أن تمنى الحياة في مساندة متصلة بلا نسمة تربطها، ص ٥٤٨، أرجحت حليلة ماحدث إلى الشيطان، واللعة التى حلت بآل اللانجى، ولكنها أمدت في الإيمان كحل لرد به.. كان عاشور أقرب الأبناء الثلاثة لنفس الأم، تعلق بها، لم يتركها، وكان يؤمن ملها بعدل عاشور اللانجى وكراماته أضاف إلى ذلك قوة

الحرافيش.. كما آمنت بالعمل الدعوي للتحلل من المحن. نوح عاشور في دفع الحرافيش للثورة، وبث العزيمة فيهم، والمقاومة للظلم، وساعده على هزيمة فتوتهم.. وصاروا يناصرونه. ساوى في المعاملة بين الوجهاء والحرافيش وفرض على الأعيان إتاوات ثقيله.. حتى مناق كلورون بحياتهم فهجروا الحارة، ص ٥٦٤.

رسم الحرافيش حياة جديدة مؤسسة على مود أين، أو لها أن يدبروا أبنائهم على الفطنة حتى لا تضعف قوتهم، وأن يعمل كل واحد

منهم في حرفة يكتسب منها قوته فلا وجود لليلطجية والمعرزين..

بدأ بنفسه فعمل في بيع للفاكهة، آمن عاشور بالعلم فخلص من مخنة جلال رمز الجنون والخرافات وأنشأ كتاباً جديداً وجدد السبيل والزواية والكتاب للتقديم. أعاد عاشور أمجاد عاشور للناجي،، وأضاف إليها إصراره على قهر نفسه والانتصار عليها وعبر قارب حلقة البركة الأمواج وما هو يركن تجاه شاطئ الانتصار لاستعادة المكانة المفقدة والسيرة المحمودة والتمتع بالراحة والأمان ■

الهوامش:

- ١- عبد الرحمن أبو عوف، الرؤى المشخيرة في روايات نجيب محفوظ.
- ٢- محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ.
- ٣- إبراهيم فتحى، العالم للروائي عند نجيب محفوظ.
- ٤- محمد جبريل، نجيب محفوظ صدقة جليله، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- ٥- بداية ونهاية ص ١٨.
- ٦- المصدر السابق ص ١٩.
- ٧- المصدر السابق ص ٣٥٣.

نفا

كيف صار الشيطان يعظ عند نجيب محفوظ

من كتاب ألف ليلة وليلة... ا

إبراهيم حلمي

في على كثرة ما كتبه الأعلام النقدية التي تعرضت لأدب (نجيب محفوظ)، شرقاً وغرباً، عرباً وإفريقياً إلا أنه ندر تماماً التعرض للإبداعات أدبنا الكبير في مجال المسرح، وكذلك ندر التعرض لأدبه عندما استخدم فرساً من أنواع المأثور الشعبي كالأدب الشعبي، أو العادات أو المعتقدات في إبداعه الأدبي.

من هنا، تبرز أمام هذه الدراسة النقدية مشكلتان: المشكلة الأولى تكمن في علاقة (نجيب محفوظ) بالمسرح المصري كمبدع حقيقي، ومدى حجم وإثقل إبداعه المسرحي في أدب المسرح المصري خلال تاريخه. هذه المشكلة يخرج من نطاقها - بالطبع - ما قام به بعض الكتاب من إعداد نصصوص مسرحية عن بعض قصصه، مثل «خان الخليلي»، و«زقاق المدق»، و«بداية ونهاية»، و«النس والكلاب»، و«بين القصرين»، و«مصر للفقراء»، و«مصرامار»، و«القاهرة ٨٠»، عن رواية «يوم قتل الزعيم»، وغيرها من أعمال قصصية تمت مسرحها في فجرة من الفترات.

أما المشكلة الثانية فهي تتركز في ندره للتعرض النقدي لكتابات (نجيب محفوظ) الإبداعية حينما يستلهم قلمه شيئاً من أدبنا الشعبي، خاصة حكايات «ألف ليلة وليلة»، لمهورة الأخاذة للأفكار والوجدان؟!

وبدلية، نحب أن نقرر حقيقة هامة، وهي أن إبداع (نجيب محفوظ) في قصته «ليالى ألف ليلة»، لم يكن هو أول إبداع مستلهم من حكايات «ألف ليلة وليلة»، وإنما سبقه بنحو ثلاثة أعوام إبداعه المسرحي «الشريطان يسط»، عام ١٩٧٩، عن «حكاية في شأن الجن والشياطين المسجورين في التماقم من عهد سليمان عليه الصلاة والسلام»، وهي إحدى الحكايات للشعبية الزائدة في الليلة (٥٥٧) من ليالى كتاب «ألف ليلة وليلة»، نفسه، والتي تفرعت منها «حكاية مدينة النحاس» بما فيها من خيال عالٍ فائق خصص.

موقع استلهام نجيب محفوظ

الليالي في المسرح المصري

عرف للمسرح في مصر طريقه إلى تذوق أفكار حكايات «ألف ليلة وليلة»، منذ

البداهات الأولى له على يد الليالي (مارون نقاش) (١٨١٧- ١٨٥٥) من خلال مسرحه «أبو الحسن السفيل وهارون الرشيد»، عام ١٨٤٩، كما عرف هذا التذوق عن طريق السوري (أبي خليل القباني) الذي وفد إلى الإسكندرية عام ١٨٨٤، ثم إلى القاهرة، فقدم مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غلام بن أيوب وقوت القلوب»، ومسرحية «هارون الرشيد مع أنيس الجليس»، ومسرحية «الأمير محمود نجل شاه العجم»، ومسرحية «عفيفة»، فأغدروا من حكايات «الليالي»، في هذا الوقت المبكر اغترافاً^(١).

تلى ذلك أجيال متعددة الثقافة، ومتعددة المهتم من المبدعين المصريين، وكان هؤلاء المبدعون يخلون بالدلاء مزارت عديدة في نوع «الليالي»، الفياض، فلهذا منه نهج، وكان أبرز سمات هذا النمط يتمثل - وفقاً للتدرج التاريخي للظهور في كتاب مطبوع أو في عرض مرئي - في النحو الآتي:

- ١- أوبريت «شهرزاد» - تأليف المخرج (عزيز صيد) عام ١٩٢١.
- ٢- أوبريت «ألف ليلة وليلة» - تأليف (أمين صدقي) عام ١٩٢٢.
- ٣- أوبريت «معروف الإسكافي» - تأليف (محمد محمد - ومحمد عبدالقدوس) عام ١٩٢٤.
- ٤- أوبريت «ليلة من ألف ليلة» - تأليف (بورس التولس) عام ١٩٣١.
- ٥- مسرحية «شهرزاد» - تأليف (توفيق الحكيم) عام ١٩٣٤.
- ٦- مسرحية «سليمان الحكيم» - تأليف (توفيق الحكيم) عام ١٩٤٣.
- ٧- مسرحية «سر شهرزاد» - تأليف (على أحمد باكثير) عام ١٩٥٣.
- ٨- مسرحية «حلاق بغداد» - تأليف (عبدالله قاسم جعفر) عام ١٩٥٤.
- ٩- مسرحية «شهرزاد» - تأليف (عزيز أباطة) عام ١٩٥٥.
- ١٠- مسرحية «حلاق بغداد» - تأليف (أنفريد فرج) عام ١٩٦٤.
- ١١- مسرحية «بقيق الكسلان» - تأليف (أنفريد فرج) عام ١٩٦٦.

- ١٢ - مسرحية «معروف الإسكاني» - تأليف (محمود شعان) عام ١٩٦٧.
 - ١٣ - مسرحية «على جناح التبريزي وبنامه قفة» - تأليف (الفريد فرج) عام ١٩٦٨.
 - ١٤ - مسرحية «مبطل بظا» - تأليف (فاروق خورشيد) عام ١٩٦٩.
 - ١٥ - مسرحية «ديالى شهر زاد» - تأليف (عزت الأمير) عام ١٩٧٧.
 - ١٦ - مسرحية «الشيطان يحظه» - تأليف (نجيب محفوظ) عام ١٩٧٩.
 - ١٧ - مسرحية «لعبة الزمن» - تأليف (نعمان عاشور) عام ١٩٨٠.
 - ١٨ - مسرحية «محاكمة شهر زاد» - تأليف (عزت الأمير) عام ١٩٨٥.
 - ١٩ - مسرحية «رسائل قاضي أشبيلية» - تأليف (الفريد فرج) عام ١٩٨٦.
 - ٢٠ - مسرحية «علم شهر زاد» - تأليف (عزت الأمير) عام ١٩٨٧.
 - ٢١ - مسرحية «سهرة لاغتيال السندباد الحمال» - تأليف (سمير عبدالباقى) عام ١٩٨٨.
 - ٢٢ - مسرحية «الطيب والتبرير والجميلة» - تأليف (الفريد فرج) عام ١٩٩٤.
 - ٢٣ - مسرحية «مضحك السلطان» - تأليف (فهمي فضل) عام ١٩٩٧.
- ونلاحظ من هذا العرض السريع للفرز ثلاث ملحوظات هامة، هي:-
- أولاً: إن إبداع (نجيب محفوظ) جاء بعد تعامل مسرحي قليل لكتاب المسرح المصري مع حكايات «ألف ليلة وليلة» بالقبول إلى حجم الإبداع المسرحي بصفة عامة، على الرغم من أن التعامل مع هذه الحكايات لم يخل منه عدد من عقود نضرو أو ازدهار المسرح المصري، وهو أمر يعطى في السجل مؤشراً للحركة المسرحية المصرية بأنها غفلت كثيراً الرجوع إلى كنوز أدائها الشعبية، خاصة درة هذه الآداب، وأنها حكايات «الليالي»، وذلك عن جهل غير قاصد، أو عن تجاهل متعمد مقصود...!!
- ثانياً: إن البسديين الذين تعاملوا مسرحياً مع حكايات «ألف ليلة وليلة» غالباً

ما وقعوا في أسر الاسم الساحر البراق للكتاب نفسه، أو أسماء للشخصيات الأدبية التي حوتها حكايات «الليالي»، فاندخروا منها عوالمها لإبداعاتهم المسرحية، بعكس ما جاهد عدد (نجيب محفوظ)، فهو لم يلبس إلى برقي الاسم - وإن كان قد استخدمه بعد ذلك في عام ١٩٨٧ في إبداعه الروائي «ديالى ألف ليلة» - أو أسماء للشخصيات الأدبية التي حوتها الحكايات في عنوان مسرحيته، وإنما اختار اسم قوة جنية خارقة، وهو (الشيطان)، مقرباً إياه بالوعظ، وهو أمر لا يستطيع أن يفسد به إلا رجل دين، هادئاً من ذلك إلى تحقيق نوع من الصدم الفكري الذي يشد الاندفاع منذ الوهلة الأولى، وبالتالي يودي ذلك بالتمسك إلى ضرورة السعي لتجميع ولمعرفة كيف سيؤدى (الشيطان) مهمة الوعظ هذه، والتطلع إلى معرفة أى نوع من المواءمة سوف تكون، واستكشاف كنه هذه المواءمة، إن كانت مجرد همزات (شياطين) أم وسوسات أبالسة، أو تتحقق مقولة أخرى على خلاف المقولة الشهيرة لأماور الشعراء (أحمد شوقي) التي تقول: «مخطئ من ظن يوماً أن الطيب ديناً...!!»

ثالثاً: لقد جرى تعامل أفلام كُتب المسرح المصري، وقلم (نجيب محفوظ) - بلا شك - واحد منها مع حكايات «ألف ليلة وليلة»، بحيث تمكن بشكل مباشر أو بآخر هموم عصرها وقضايا المجتمع الذي عاشت فيه، واقتضت هذه الأفلام من الوعاء التراثي إطاراً مبهوراً لأداء المسرحي.

يقول ألفريد فرج، وهو أكثر الكتاب المسرحيين تعاملًا مع حكايات «ألف ليلة وليلة»، معبراً عن تجربته وكذلك تهابز الآخرين:

«نحن نكتب مسرحاً عصرياً، ونحرص على طرح قضايا عصرية، ولا يهدأ المغزى إذا وجد في الحكاية الأصلية (لألف ليلة)، لكن يهدأ المغزى الذي نريد طرحه على جمهور العصر حول قضايا العصر. فالحكاية في (ألف ليلة) تركيب فنى لا يهدأ متحواً إذا وجد، ولكن نحن لمستحصى هذه الحكاية على سبيل منسرب الأمشولة لطرح واقع العصر، ومن هنا حيوية المسرح، حيث أن المسرح المبتلهم من (الليالي) لا ينبغي له أن يكون مسرحاً أثرياً أو قديماً، وليس للغرض

هو إحياء نص قديم لأغراض جمالية وشكلية بحتة، ولكن نصلهم حكايات (ألف ليلة وليلة) كإطار جمالي وإطار يثير الوجدان للجمهور نحو الطرح الفكري الواقعى والعصري، ونصاهم أيضاً في تأصيل الأفكار العصرية، فحين نتحدث عن فكرة الحرية والمذلة الاجتماعية، أو نلحظ رأياً عصرياً ومستقبلياً في إطار من (ألف ليلة وليلة) إنما نوحى للجمهور بأسالة فكرة الحرية والمذلة في تاريخنا وأصولنا الثقافية، ونرضى على الفكرة مصداقية تاريخية وثقافية» (١).

وروى «فاروق خورشيد» في كتابه «الجزء الشعبي للمسرح العربي» أن حكايات «ألف ليلة وليلة» استطاعت أن تعقق العزج للشعبي الكامل للتراث للشعرك للمنطقة العربية، سواء على مستوى المسرح الشعبي الضاحك بعروضه المبلية والغنائية والأشعراف والراقصة، أو على مستوى المسرح الجاد، فوق خشبة المسرح، أو في بطون النصوص العبدسة داخل صفحات الكتب المبلوعة والمجلات (٢).

هناك خرض إذن من ذلك الإستلهاام لحكايات «الليالي» كتعبه نتيجة تجميل، أو هذاك بذور تغريز تروى إلى شاعر نجى، أو رؤية مبدع تجميل كقول فكر شعبي دعى من جومر ذات أمة. هذا هو خلاصة الأمر كله في قضية صياغة «الليالي» مسرحياً.

هل يصلح الشيطان

لأن يعلى منابر الوعظ

إن (الشيطان) هنا في إبداع نجيب محفوظ شخصية تصل سمات القوى الخارقة التي من الممكن أن تتصوّر لخدمة الإنسان، هاما مثلاً في حكايات عديدة من حكايات «ألف ليلة وليلة»، إنه (عفريت) التعمق الذي بمجرد خروجه منه يصيح صيحته المألوفة «شبيك لبيك عبدك وملك إيدبك»، وهى صورة مألوقة، ليس في حكايات «الليالي»، وحسب، بل في العديد من الحكايات للشعبية عدد كبير من الشعوب، غير أن (شيطان) إبداع (نجيب محفوظ) يعمل في داخله - على الرغم من حبه إلى التعمق وبسبب مصيوبة قوة سحرية خارقة تجعله أن يكون بمقدوره أن يهوى ويهوى البشر، أو يقضى عليهم «بالموت المصهور» إذا مكافروا أو حادوا عن جادة الصواب.

الشيطان يخطط

«الديالي» كدلول للباحثين عن التماقم
السياسية الملقاة في البحار أو الصعراوات.
موسى بن تميم:

مولانا الخليفة يرغب في
الصموصل على قمقم من
قماقمها.

عهد الصمد:

(صممت متفكراً ثم يقول)
رغبة مولانا على الرأس
والعين، ولكن الله أسرنا
بالشورى، ومن يمد سلطانه
بقوة القرآن فليس به حاجة إلى
قوة المغاريت...^(١)

والشخص إلى وعظاته (الشيطان) أو
(التفريغ) عند تجميع محفوظه بعد أنها
دروس عبر مرت بها البشرية، وتلورت
علاقة الحاكم بالمحكوم، فالقوة لا معنى لها
عند الحاكم العادل، ولا ضرورة لها إذا قام
نظام حكمه على الشورى، وإذا تحصم
بالمبادئ الإنسانية السامية المستمدة من
مبادئ الديمقراطية؛ وهي وعظاته بشرية
في الأساس، لكن نسيها دهر البشر فاحتاجوا
إلى شيطان مرید يذكرهم بها وهو في سجنه
بداخل القمم...!!

نقر مدينة التحاس

التي تجمد فيها الناس...!!

من قبول إقرار المتألم أن نقول: إن
مهمة الرعاظ هي جزء من مهام الأديباء
أصحاب الرسائل والمثل والتقيم، والرعاظ -
في حد ذاته - يحتاج إلى مناخ فاسد لكي
يكون مطلباً أو أن تتحقق الفاية المرجوة
منه، فما هي هذه الحال والأسقام التي
استقرت في «مدينة التحاس» كما حدثتها
رؤية الكاتب المبدع نجيب محفوظ في
مسرعيته؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال يجدر بنا
أن ننظر في صورة «مدينة التحاس» في
الإبداع للشعبي «ألف ليلة وليلة» أولاً لكي
يسهل تحديد ومعرفة سمات الإبداع عند
نجيب محفوظ في مسرحيته «الشيطان يسطر»
بوضوح.

وإذا كان حكاه «ألف ليلة وليلة» قد جال
بنا عبر معالم «مدينة التحاس» بكل ما فيها
من مظاهر لا تدل على شيء سوى الموت،
وكانما الموت هو الحقيقة الوحيدة في هذا
الوجود فإن تجميع محفوظ لم يغفل في
إبداعه المسرحي عنصر الحياة، فبعت في
عالمه الدرامي هذا العنصر الحيوي الهام،
وجعل شخص «مدينة التحاس» تدب فيها
الحياة من جديد عن طريق شيطانه أو
عفرته الذي لا يرى في مخيله وهو بداخل
القمم مجبور، وإن كان حضوره في النص
المسرحي مؤثر وبارز وقوي. لقد جسد نجيب
محفوظ في هذا الإبداع مدى أهمية العدل،
والعدل الاجتماعي والنسبة للإنسان، ودل
يحتاج الحاكم دائماً إلى القوة لكي يدعم
أركان حكمه أو أن هناك طريقاً آخر أسهل
وأيسر لتحقيق ذلك؟ إن سورت (الشيطان)
المحبس في القمم يطلق بالرعاظ الحسة
لمن أراد أن يلجأ إليه، ليخرجه من القمم،
ومن ثم يدعم بجزء موارثه فيما يطلب من
مطالب.

كانت أبرز هذه الرعاظ ثلاث، هي:

- ١ - لا يجوز أن يملك قوة المغيرت إلا
حكم.
- ٢ - ما تسلط فرد على عفرته إلا جعل
من هذا التفريغ نعمة له ولمن يحب، وقلعة
على الملايين، وأن ما أحدث عفرته شرّاً إلا
تنفيذاً لمشيئة إنسان.
- ٣ - إن من يحكم بالإيمان فلا حاجة به
إلى الشيطان.

وهذه العقول الأخيرة أكدها نجيب
محفوظ على أسان شخصية (عبدالصمد ابن
عبدالقادر الصموصلي)، وهي تمثل في
المسرحية الدور نفسه الذي لعبته في حكايات

في حكايات «ألف ليلة وليلة» نجد في
«مدينة التحاس» أن الناس كلهم قد جمعدوا
شاماً بجمعا حل بهم الموت، والموت هنا
نهاية لكل شيء، وعلى الرغم من التنبيهات
المديدة والإشارات داخل الحكاية إلى تذوق
كل إنسان كأس الموت إلا أن الرسالة
الرعية الأخيرة التي تركتها الملكة أو
الأميرة «قرمزين» تكشف العلة التي من
أجلها استحق أهل «مدينة التحاس» العقاب
بالموت البطيء.

تقول كلمات هذه الرسالة في الليلة
(٥٦٦) من ليالي حكايات «ألف ليلة وليلة»
على لسان الملكة أو الأميرة فمن يقرأها:

يا هذا، إن كنت لا تعرفني فأنا أعرفك
باسمي ونسبي، أنا (قرمزين) بنت
عصافقة الملوك من الذين عدوا في
للبلاد، وملكتم مالم يملكه أحد من
الملوك، وعدت في القسنة، وأنصت
بين الرعية، وأعطيت، وهديت، وقد
عشت زمناً طويلاً في سرور، وعيش
رفيد، واهتقت الجوارى والعبيد حتى
نزل بي طارق السمايا، وهدت بين
يدى الزرايا، وذلك أنه قد توارثت
عليها سبع سنين لم يزل عليها ماء
من السماء، ولا نبت لنا عشب على
وجه الأرض، فأكلنا ما كان عندنا من
القيوت، ثم عطشنا على المواشي من
الدواب فسأكلناها، فلم يبق شيء،
فمئذ أحضرت المال، واكتسبه
بمكيل، وبمخسه مع الفقات من
الرجال، فطافوا به جميع الأقطار، ولم
يتروكو مسراً من الأمصار في طلب
شيء من الثروت، فلم يجده، ثم صاردوا
إليها بالمال بعد طول الفوية، فمئذ
أظهرنا أموالنا وذهابنا، وأغلقتنا
أرباب المصون التي بمدينتنا، وسلمنا
الحكم لربنا، وفرغنا أمرنا مالمكانا،
قمنا جميعاً كما تراءى، وتركنا ما
عمرنا وما انخرنا^(٢).

للمساجعة التي أفضت بأهل «مدينة
التحاس» إلى الموت جاءت عقاباً من السماء،
على الرغم من عدل الحاكم بسبب أنانية
هؤلاء الأهل من قتل «مدينة التحاس» الذين
ضلوا بالمال في وقت الفضة، وتركوا الحاكم
وحده يفرج الأموال لجلب الغذاء من الأقطار

والأمصار، فلما فشلوا في الحصول عليه أظهروا أموالهم المغبوبة، وجلسوا في انتظار الموت من السماء بعدما صنت عليهم بالأمطار والماء.. 1.

إذن، فالحكاية للشعبية في ألف ليلة وليلة، تؤكد على أن الكل في قارب واحد؛ الرأى والرعية، وأن الحاكم العادل على رعية تسم بالأنانية صورة أخرى للحاكم الظالم على رعية انكثت بمسعر ظلمه وجبروته، وكلتا صورتين تستحق للتمزيق كما تستحق الموت أيضاً.. 1.

هذا هو لغز «مدينة اللعاس» التي تجمد فيها الناس في حكايات، وألف ليلة وليلة، فساداً عن لغز «مدينة اللعاس» في إبداع نجيب محفوظ المسرحي «الشيطان يمشي»؟

ينظر نجيب محفوظ إلى هذه المدينة باعتبارها «مدينة قديمة» وقال إنها ازدهرت قبل التاريخ المعروف بمشربين ألف سنة، لا يعلم عنها أكثر من ذلك، فلم يذهب إليها أحد ولم يجر منها أحد، وقد تكون حقيقة وقد تكون أيضاً خرافة.. (٢).

المسألة إذن منذ البداية بالنسبة إلى هذه المدينة بها بعض المفروض والإيهام.

وأمام صورة المدينة المتجمدة كالأصنام، حيث لا حركة ولا صوت تبرز إمراة على عرش، حولها حراس وحجاب، والجمهور منه من تجمد وهو يرقص أو يهتف، أو يصفيق أو وهو يزغرد إن كان من النساء، لقد شكلت هذه الصورة لغزاً استغلق فهمه على من رأها.

طالب بن سهل:

نحن حيال لغز.

عبد الصمد:

لله ملك السموات والأرض

يتقدم ويتخلمون في حذر،

يلمسون المتجمدين، يشقون

طريقهم بينهم حتى صرّش

المرأة.. 1.

موسى بن نصير:

هؤلاء بشر وليسوا بمتأثيل.

عبد الصمد:

أموات، لكن أي موت؟

طالب بن سهل:

[مركز] بصره على المرأة
بالحا من إمراة جميلة

موسى بن نصير:

قصر جميل وحوايت ثرية،
ملى وكيف نخلت عنها الحياة؟

طالب بن سهل:

كيف حافظت على أشكالها
وتولّزها، ما أجمل هذه
لمرأة.. 1.

عبد الصمد:

قد يطول بنا المرقف، وهيبات
أن نجد لهذا اللغز حل.. ١٧.

ولغز «مدينة اللعاس» عدد نجيب محفوظ يمين في أن (شيطان) أو (علريت) التقمم وقع قفصه في يد ملكة مدينة اللعاس منذ عشرين ألف سنة ضمن صيد لها أصابه سيّد القصر، ولست يدما مفتاح للتقمم وفي تقفه، فخرج لها، وسرعان ما أدركت هذه الملكة مدى القوة التي أدعت لها، ثم وعدته بإطلاق سراحه إذا حقق لها ماشاء، وإذا بها تكمادى في غيها حتى الكفر، ولما كان صديقنا مؤمناً بالله - برغم محبوسه التي استحق من أجلها أن يسجن في القفص - فقد غضب وأذل بالملكة وبالمدينة كلها «المدينة المسحورة» التي تقيها على حالها لا تتغير، عبدة للمعتبرين، ثابتاً وعدما له بالحرر، ورجع سجيناً في القفص داخل بحيرة.

هكذا يتكشف لغز «مدينة اللعاس» عدد نجيب محفوظ، فيجد أنه نوع من استئزال العقاب من أساء استخدام للقوة، ظلم، وطش، فحق عليه «الموت المسحور»، أو المسح، أو التجميد في هيئة متأثيل لا حراك لها ولا حياة فيها على الإطلاق.

الشيطان يعيد الحياة إلى مدينة اللعاس!!

حولما جعل نجيب محفوظ من (الشيطان) قوة تعيد ديب الحياة في «مدينة اللعاس» فإنه أعطى ذلك القفل الجديد للدراما المسرحية قوة فعالة، لا من حيث الشكل المشهور ومحب بل من حيث المضمون، وتطوير الحدث الدرامي ذاته، وذلك من أجل

تعميق الخيال المستمد من الحكايات الشعبية إلى مناطق أبعد وأبعد من مجرد الوقوف عند اللحظة الساكنة الراقعة بين الحياة والموت، فلا هي تنتمي إلى الحياة، ولا هي تنتمي بالتالي إلى الموت.. 1.

ومعلقة اللائوت والألاعيا مبهمة عدد حكاء، ألفت ليلة وليلة، لأنها تغطي مساحات واسعة لمراعظ دفن الموتى نهراً، أو لمراعظ سرادقات عزاء ألمان ليلاً، لمض الإنسان على الزهد في متع الحياة ولهموما، وربما تدفع في الإنسان شعوراً يتصل في داخله بالكتابة، فلا يرى في الدنيا سوى العدم والسرادق ونصف الكروب الفراغ من الحياة. لكن الأمور بالتاكيد لم تكن كذلك عند نجيب محفوظ، بل إننا لنعتقد أن نجيب محفوظ قد جال بخاطره سؤال بمجرد الفراغ من قراءة حكاية «مدينة اللعاس» في كتاب ألف ليلة وليلة، هذا السؤال هو: ماذا يحدث لو أن الحياة عادت من جديد إلى أهل «مدينة اللعاس» مرة ثانية؟ ٢.

هذا السؤال نفسه راود توفيق الحكيم في «طريد الفردوس» كما راود على سالم في «الرجال التي يصنع ع الملايكه»، وهو سؤال بلا شك - محرض ومضرك ومشدد للأفكار الدراسية ومصعد للحكمة فيها إلى ذرى مطوية ومزغوبة.. 1.

ونجيب محفوظ حينما جعل (الشيطان) يعيد الحياة إلى الناس في «مدنيته اللعاسية»، لم يكن يقصد تأكيد لئال الشعب الذي يقول: «رجعت ريمة إلى عائلتها القديمة»، كغيره ممن راودتهم فكرة عودة الحياة مرة أخرى إلى ميت ما من الموتى، وإنما أراد أن يؤكد على حكم (الشيطان) على أهل «مدينة اللعاس»، بالموت المسحور من يكن حكماً متجنباً غير صائل، وأن أي إنسان لو راقب سلوك الناس في «مدينة اللعاس» لحكم عليهم بالموت الأبدى غير المسحور إلى ما شاء الله، فكأنما استخدم (الشيطان) في إبداع نجيب محفوظ الراقعة مع هذه النوعية من الناس.. 1.

إن عودة الحياة في إبداع نجيب محفوظ المسرحي «الشيطان يمشي» ليست تكلمة للحياة، وإنما هي إرجاع للساعة الأخيرة في حياة «مدينة اللعاس» قبل موتها «الموت المسحور» كمن يعيد شريط فيديو بالزيموت كتنترول، هذه الساعة الأخيرة تغرز

الشيطان يَمِظُ

الشباب:

لن يبقى خارج الأسوار إلا
العبيد

صوت الجن:

(الرجال الثلاثة الباحثين عن
التمائم) لم يحظ بالسادة سوى
شبكة والعاشية ورجال الأمن
والتجار، وقد استبعدوا الشعب
واستقروا، ولما سقط القمم بين
وادي الملكة قررت أن تستعيد
جميع قبائل الأرض.

وكذلك سارت موجعة الحياة ولتقلب
الصعاب في «مدينة النحاس» تسترجع - وفق
رؤية نجيب محفوظ - قصاص الموت، فقد
تبدلت أدوار الثيaban بأدوار اللقيعات، حتى في
أمور الغزل نفسها.

القصة:

كيف تسير وحده يا جميل؟

الشباب:

هذا وقت عمل، ليس لديك
مايشغلك؟

القصة:

ما يشغلني شيء علك، تمال
إلى نزهة وكأس عند البحيرة.

الشباب:

(مسرعاً) إن لم تكسري
ناديت الشرطة..!

عبدالصمد:

(للقمقم الذي أخفاه في عباوته)
ما معنى هذا؟

صوت الجن:

كان للنساء المقام الأول في
المدنية وبخاصة في عهد الملكة
ترميزين، وكانت الفتاة هي التي
تخطب عريسها وهي التي
تغازل الفتى وهي التي تتجمع
بحريتها للجنسية بخلاف
للشباب.

ويعد نجيب محفوظ لثمان كثرية
سريعة أشبه ما تكون بالفتيات السيمائية في

مشهداً بعد مخفناً درامياً.. إذا جاز لنا هذا
التعبير - على شاكلة بيت الشعر العربي الذي
يطلق عليه أنه مخفناً من مخفنى المقيق،
وهو بيت الشعر الذي يقول:

ألا أيها اللوام ووجكم هيرا
أسألنكم هل يقتل الرجل الحب؟

فانصف البيت الأول فيه خشونة وثار
وغبار، أما النصف الآخر ففيه ليرة ودعة
وميوعة..!

فخشونة الحياة وجفافها في «مدينة
النحاس»، فضلاً عن صعرتها تبرز جميعها
مصداتية للحكم بالوت وأحقته، ويمثل ذلك
في جمع الدجار وارتفاع الأسعار إلى أعلى
علوين مما يهرق كاهل نزاله السرق من
المشترين:

التاجر:

(لفاء تشتري قماشاً) إنه فاخر
ومعاصر وسهكون عليه فكتة
للناظرين.

القصة:

سأشهد به حل زفاف في
الشهر للقدام أرنى أجمل ما
عندك.

التاجر:

إليك هذا الثوب وهو بخمسائة.

القصة:

الأسعار ترتفع بجنون.

الشباب:

لكي تغلى أرباح الجشعين من
التجار والعاشية..!

التاجر:

(للشباب) من أجل طول التكم
مناقت عكم للسجون..!

المشهد الخامس، الذي يبين مظاهر إعادة
الحياة والحركة في ساعته الأخيرة لأهالي
«مدينة النحاس»، فترى المتسولة التي تطلب
مأوى ورجلاً وعبداً ومورد رزق ثابت، كما
تري المريض النائم على الخرياء الذين لم
يدلوه على طريق المستشفى، لأنهم في رأيه
أصل المصائب بمجولهم إلى «مدينة النحاس»
من أطراف الأرض حاملين أمراضهم معهم،
فيسرقون للتقود ويتركون الأمراض لهم..!

ونرى في المشهد ذاته العجوز للضرب
الذي يريد أن يصير الأهالي بأشياء جميلة
غير الشراء والربح والفسق والسكر وامتهلاك
أجسادهم، غير أن قوة القمع متمثلة في
شرطي تبث فيه الرعب، فيغير هذا العجوز
التعبير فيما يتنادى به إلى نعمة أخرى يدعو
فيها إلى أن خدمة الملكة أهم من الربح
وامتهلاك العبيد...! وهناك لقطة السمكة

تدخل هذا المشهد والتي فيها شرطي آخر
يسرق أمامه رجلاً معصوب العينين يئن
بصوت مسموع وكل جريحته أنه إرحى أنه
توجد لجرم لا ترى بالعين المجرودة فكم عليه
بقفاً عليه، وآخر ثم خصيانه بسبب مطالبته
بمساراة الرجال بالنساء..!

موقف نجيب محفوظ في «الشيطان يعظه» من القيم الإسلامية

الذي ينظر إلى إبداع نجيب محفوظ
بنظرة شاملة يجد أن مسرحية «الشيطان
يعظه» ثلاث روايات «أولاد حاركتا» وعشرين عاماً
كاملة. وإذا كانت رواية «أولاد حاركتا»
انقسمت حولها الآراء حتى الآن، بين مؤيد
ومعارض، وفقاً لفهم كل إنسان، وفقاً لمدى
تأثره أو تضمره من قيود نقدية سابقة فإن
إبداع نجيب محفوظ في مسرحية «الشيطان
يعظه» يعطى موقفاً محدداً لاخلاف عليه من
القيم الإسلامية النبيلة.

وبلغة الإحصاء والأرقام نجد أن
مسرحية «الشيطان يعظه» ست وعشرين جملة
حوارية تدور حول الإيمان بالله والذين
الإسلامي ومصلحته، منها اثنتا عشرة مرة
على لسان الشيخ (عبدالصمد عبدالقدوس
الصمودي)، وعشر مرات على لسان موسى
بن نصير، وممرتان على لسان (طالب بن

سهل)، ومرة واحدة على لسان (الجن)، وأخرى على لسان الرجل (الأول)، وهي جمل حوارية موزعة على امتداد المسرحية كلها، ومن هذه الجمل الحوارية:

أولاً: لشخصية الشيخ (عبدالصمد عبدالقدوس الصمودي)

١ - رغبة مولانا على الرأس والعين، لكن الله أمرنا بالشورى، ومن يمد سلطانة بقرعة القرآن فليس به حاجة إلى قوة العاريت^(٨).

٢ - عندما خرجت شبكة الشيخ (عبدالصمد) من البجيرة وبها التعمق صاح ذاكرة الله قائلاً: يسبح له الإنس والجن وكل حي وجماد^(٩).

٣ - حتى الشيطان، في قمقمه يعبد الإله^(١٠).

ثانياً: لشخصية (موسى بن نصير)

١ - حينما خاطب (العاريت) في التعمق قال له: «ملكك اللعين أخرج أبانا من الجنة، فهيهات أن تخرجنا من الدين»^(١١).

٢ - حينما قالت إحدى الشابات إنهم مدحورون لمبادء (العاريت) الصغر قال: أيها اللعين، إنه كفر ولا إله إلا الله^(١٢).

٣ - أكد مرة ثانية قائلاً: «السكوت على الكفر كلى»^(١٣).

٤ - أعاد تأكيد قوته إلى أعالي «مدينة النحاس» أمام الشرطي قائلاً: «ماقلت لهم إلا الحق، وهو لا إله إلا الله»^(١٤).

ثالثاً: لشخصية (الجن)

١ - حينما سئل (الشيطان) أو (الجن) عما يخبئه القدر من مصير مجهول للأموه (موسى بن نصير) وقد قبض عليه من قبل جند «مدينة النحاس» الشاكى السلاح، قال: «إلى لا أعلم الغيب»، وهو ما يتوافق مع محليات الدين الإسلامي بأن ما يعلم الغيب إلا الله، وما أكتفه الآيات القرآنية من عدم معرفة الشياطين للغيب عند وفاة سيدنا (سولمان) عليه السلام^(١٥).

إذن، فالجوانب الإسلامية موكدة عند (نجيب محفوظ) في هذا النص المسرحي، وهي مستقاة من تعاليم دينه الإسلامي بلاشك، فضلاً عما تؤكداه المشاهد الختامية

من رفض فكرة التسلط واجترأه أحد على أن يأخذ مكان الإله من البشر ليعبدوه بشر آخر فإن...!

قضايا الموت المستحيل والحب المستحيل والحلم المستحيل...!

في التراث العربي القديم توجد ثلاثة مستحيلات، هي: الغول والعقاء والغل الوفي، غير أن (نجيب محفوظ) في إبداعه المسرحي «الشيطان يعظ» يطرح ثلاثة مستحيلات جديدة، هي: الموت والحب والحلم، وأى من هذه الأنماط المطروحة ممكن تحقيقها مفردة في الوجود الإنساني، وربما توجد روابط مشتركة بين بعضها البعض، فهذا شيء ممكن، بل وميسر سهل، غير أنها في مسرحية «الشيطان يعظ» توجد في صورة مستحيلة ظاهرة.

لقد جعل نجيب محفوظ أبطال مسرحيته الرئيسيين ينظرون إلى «مدينة النحاس» في المشهد الختامي من منظور خاص نابع من تركيبة كل شخصية. فـ (عبدالصمد عبدالقدوس) الشخصية القديمة تراها «مدينة الموت»، وشخصية (طالب بن سهل) تراها «مدينة الحب المستحيل»، في حين أن شخصية (موسى ابن نصير) تراها «مدينة الحلم».

في الحقيقة، إن «مدينة النحاس» في إبداع نجيب محفوظ هي مدينة يندجل فيها معنفوراً الموت للمستحيل والحب المستحيل والحلم المستحيل معاً...!

فالمرتب - في حد ذاته - هو النتيجة العنسية للصراع بين الخير والشر، ولابد من وجود متصارعين لكي يفصل بينهما الموت في النهاية، وأول معرفة للخلقة بالموت جاءت بعد صراع بين ولدي (آدم) بما يمثلان من طابع تنتمي إلى الخير أو الشر.

وفي مدينة «النحاس» التي غريدا نجيب محفوظ لا وجود للصراع فيها، هناك نقل كبير يهوى من عل وربما مقاومة لأحد من سكان المدينة. إنهم ضحايا راضخون ورغم أنفوسهم، فهم لا حول لهم ولا قوة، ومن لا يملك الحول ولا يملك القوة لا يستحق أن نحكم عليه بالموت!

هذا هو أحد جوانب الموت المستحيل. أما الجانب الآخر فلا يمكن أن نضع مصائر البشر بيد من به مصنف البشر...!

هذا هو كلام نجيب محفوظ نفسه على لسان (طالب بن سهل)، وعلى لسان (لمغريت) ذاته كالنشرق إلى الخروج من التعمق ونزل الحرية، والكنز لخدم إعطاء للفرصة لمراجعة النفس في إدعاء الأفرية، فدمر المدينة بالنهار مرعد أعقبه ظلام الموت.

عبدالصمد:

(مفعلاً للتعق) خدعتنا أيها العفريت، مازل قلبك يلبض بالشر!

صوت العفريت:

أبيت أن أصيب إلى ذنوبي ذنباً جديداً.

عبدالصمد:

أى ذنب في هدابة امرأة ضالة إلى الصراب.

صوت العفريت:

لو فطنت لتعذر على إهلاكها، وابعدت إلى الوجود مدينة ملعونة هلكت بظلمها لتواصل حياة غريبة متأخرة عن دنيانا عشرين ألف سنة، وأعمرى إن ذلك شر من الموت نفسه^(١٦).

واقسنة الحب المستحيل في إبداع نجيب محفوظ هنا ذات شقين: حب مستحيل بين ملكة وغريب عليها بأفكاره وقيمته ومثله، وحب مستحيل بين الملكة ذاتها وشبهها الذي تحكمه وتسلط عليه، كلا العبين من الواقع الذي يستحيل تحقيقه على أرض الواقع، وما هو إلا وهم في وهم.

فالمملكة تدعى أنها حب (طالب بن سهل)، لكنها في أول نقاش بينهما تكشف له عن أنيابها، فالحب من وجهة نظرها يأتي إلى الحب من عل، حب بين معبود وعبد، وقدسه المعبد ولا تخفد به المعبود، لذلك يستحيل تحقيقه.

والمملكة أيضاً لا رصد لها من الحب عند الرعية، وسط التمتع الفكرى وتزيين الحقائق

الشيطان يخطط

العلم وحده هو الذي يقول أن ثمة علاقة آتية بين الماضي والحاضر، فوفقاً لنظرية «النسبية» للعلامة أينشتاين يمكن أن نقول إننا نرى الآن الشمس التي كانت منذ فترة زمنية سابقة موجودة لأن شعاع للشمس يأخذ مسافة وزمن إلى أن يصل إلى عينينا فنذكره باليصر.

والعلم المستحيل في إنتاج لهيب محفوف في مسرحية «الشيطان يخطط» يتلخص في رغبة الحاضر في تغيير الماضي، في الأحداث وفي نمط تفكير الشخصيات بما يتواءم ومتطلبات العصر، لأنه مرتبط به كسلسلة حلقاتها متصلة ببعضها البعض.

موسى بن نصير:

سأشير للماضي كما أشير للمستقبل.

طالب بن سهل:

لقد زج بنفسه في مخاض ماضى القضى منذ عشرين ألف سنة.

عبدالصمد:

نحن ملتصمون به الآن ولا ندرى كيف يتعامل معنا.

طالب بن سهل:

كأننى فى حلم.

عبدالصمد:

إنه حلم فى باطن حلم (١٨).

هذا ينتج لهيب محفوف باب التعامل مع الماضي، ويمدى أمنيته للحاضر، فالأفكار السلفية المتجذرة بنت الأس قد تؤثر في فكر اليوم، وهذا - في حد ذاته - ممكن الخطر، لأن اليوم قد لا يستطيع أن يعيش في جنياب أفكار الأيام الخوالي، كسنة من مدن التطور

والتقدم والرفق، وإذا كان لهيب محفوف قد أنهى المسرحية بإطلاق (الفرقة) حراً من قفصه، فقد أعطى مدلولاً واضحاً بذلك مؤداه أن:

«من يحكم بالإيمان لا حاجة به إلى الشيطان...!!»

حتى لو كان هذا الشيطان يعتلى أطهر المنابر...!!!

المراجع:

- (١) د. نوري حناوي - «الثلاث الفجرى في مسرح أبي خليل القباني» - ص ٤٨ - مجلة نشرت بمجلة «التقارير» - العدد (٢٥) - ١٥ مايو ١٩٨٩ محمد كمال الدين - «رواد المسرح المصري» - ص ٨٧، ٨٤، ٤٧ - «مكتبة الثقافية» للعدد (٢٥٢) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٠.
- (٢) لفريد لوج - «مؤلفات ألفريد فرج» - ج ١٢ - ص ٦٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠.
- (٣) فاروق خورشيد - «الجزر الشعبية للمسرح العربي» - ص ١٢٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١.
- (٤) نجيب محفوظ - «الشيطان يخطط» - ص ٣٣٦ - ج ١ مصر للكتاب - بدون تاريخ.
- (٥) أدب ليلة وليلة - ص ١٢٦ ج ٢ - مكتبة ومطبعة محمد علي صويح بالأزهر بالقاهرة - بدون تاريخ.
- (٦) نجيب محفوظ - «الشيطان يخطط» - ص ٣٣٦.
- (٧) الفرج السابق - ص ٣٢٩.
- (٨) الفرج السابق - ص ٣٣٦.
- (٩) الفرج السابق - ص ٣٤٠.
- (١٠) الفرج السابق - ص ٣٢٤.
- (١١) الفرج السابق - ص ٣٤١.
- (١٢) الفرج السابق - ص ٣٤٩.
- (١٣) الفرج السابق - ص ٣٥٠.
- (١٤) الفرج السابق - ص ٣٥٥.
- (١٥) الفرج السابق - ص ٣٥٧.
- (١٦) الفرج السابق - ص ٣٦٩.
- (١٧) الفرج السابق - ص ٣٦٦.
- (١٨) الفرج السابق - ص ٣٥٠.

والزج بالأبرياء في غياهب السجن داخل مدينة تدعى كذباً أنها ذات عظمة وأنها موعودة.

موسى بن نصير:

عن أى عظمة تحدثين؟ ما هي إلا عظمة ذاك رجلك، إنك تذلين شعبك كما تذلين الغرباء، حتى أصحاب العقول والإلهام جمعت منهم عبيداً ودمى، نظرى، ها هو المستقبل يتجسد أمام عينيك ويعدك بمعجزة فاستجيبى له، فمن لم يفقه لغة المستقبل دمره الحاضر (١٧).

أما قضية العلم المستحيل فتمثال في حوار الحاضر مع الماضي، وهذه القضية من أخطر ما أثر داخل نسوج المسرحية، إننا لنسأل: هل يصلح الحاضر لأن يقدم حواراً مع الماضي بفرض الإصلاح؟ هذه القضية أثارها من قبل توليوك الحكيم في مسرحيته «أهل الكهف» كما أثارها لوينتون الرملى في مسرحيته «أملاً يا بكوات» إن هذا الأمر يفر سؤالا: هل ثمة علاقة جدلية تبادلية بين الحاضر والماضي؟

نصوص

المختارات:

٩٤ «أنا أورهان ولي»، أورهان ولي كانيك - ترجمة وتقديم، عبدالمقصود عبدالكريم.

١٢٢ الرماد (مسرحية من فصل واحد)، هارولد بتر - ترجمة وتقديم، شوقي فهميم.

الشعر:

١٢٢ شقة واسمة تسكنها الأرواح، احمد طه. ١٢٥ ماذا فعلت بعددتي، محمد

عيد إبراهيم. ١٢٧ الراقصون، مصطفى العايدى. ١٢٩ أنا محمد السيد سلامة،

محمود قرى. ١٤٢ ما عادتش زى زمان، سمير سعدى. ١٤٤ خيبة لاتنين وتلاتين،

شحاته العريان. ١٤٦ صياغة أخيرة، بها. عواد. ١٤٨ المارة يتممون عنا كثيرا،

مها شهاب الدين. ١٥٠ هكذا تكلم قيس، يوسف رشا.

القصص:

١٥٢ القمر وراء السحاب، محمد صدقى. ١٥٨ الموت طومان، بيومى قنديل. ١٦٤

كائن خرافى أزرق مثل برتقالة، مصطفى ذكرى. ١٦٦ أمك تحت بتعمل كحك،

صلاح الدين عيسى. ١٧٠ دغل، عبد النبى فرج. ١٧٢ المقهى، إيهاب عبدالحميد.

أنا أورهان ولي

أورهان ولي كانيك

ترجمة وتقديم :

عبدالمقصود عبدالكريم

مقدمة

ق

وجدت قصيدة «موكب العشق» وهي قصيدة «أورهان ولي كانيك» التي لم تكتمل ملفوفة حول فرشاة أسنانه بعد موته، وهي ليست قصيدة رديئة. وفي المقطع الثاني تركه مكان خالٍ في بداية كل سطر، يليه عبارة. والنسب في عدم اكتمال هذا المقطع غير واضح. والباربات في نهاية السطور لا تخلق إيقاعاً ولا توحى بلمط تركيبي. إنها صور، ولا نعرف من هذه الصور ما كان يقع على ذهن الشاعر. ويبدو الأمر وكأن كل شيء قد جاء تلقائياً بدون عناء.

والقصيدة، وهي أطول من المعتاد بالنسبة له، عبارة عن قائمة. وليس من الواضح ما إذا كانت هذه القائمة قد اكتملت أم أنها لم تكتمل كالمقطع الثاني. حقاً، تبدو القصيدة عرسية، وتظهر غالباً لتلاشى. لكن التأثير الكلي قوي ومثير. وهذا هو السر الأول في القصيدة. لماذا لم تكتمل؟ ما الإلحاح الذي لم يستطع ولي احتماله في المقطع الثاني؟ أيضاً، هل انتهت القصيدة كما كان يبدو أم لا تزال للنهاية مفقودة؟

والسر الثاني هو فرشاة الأسنان. لماذا نُكِّت المسودة حول فرشاة الأسنان؟ هل تخلي أورهان ولي عن القصيدة؟ هل توجد نسخة كتبها بعد هذه اللسعة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فإن أحداً لم يجدوها. وتصوري الشخصى هو أن هذه المسودة كانت أقرب قطعة من الورق لأورهان ولي ليخطي بها فرشاة أسنانه، ربما وهو تحت تأثير الفمور أو في بداية إحدى رحلاته التي يزخر بها شعره.

في نوفمبر ١٩٥٠، مات أورهان ولي كانيك نتيجة إصابة بنزيف في المخ في اسطنبول عن عمر لا يتجاوز ٣٦ عاماً. وكان قد سقط في خندق وهو سكران قبل ذلك بأيام قليلة. ومن المفترض أن سقوطه فاقد الوعي ثم موته كانا نتيجة لهذه الحادثة. وكان أيضاً قد أصيب بغيبوبة لعشرين يوماً في ١٩٣٩ بعد حادثة سيارة. وتشير الحياة القصيرة والإسراف في تناول الخمر، والاهتمام بشؤون الحب، وأكثر من غيبوبة في حياته إلى حياة على النهامش. وتعكس شخصية شاعر رومانتيكي يستكشف خبرات جديدة.

لكن الواقع مختلف. إن شعر أورهان ولي كانيك يصدم للمرء باعتياديته وعدوانية هذه الاعتيادية. وهو خليط من الحياة اليومية، والمزاج الديني، والغنائية المتوارية. وأرى أن أصدق الصور في قصيدة «أنا، أورهان ولي»، هي أنه يحب



«فطائر الجبن المدخنة» ويعترف بأن له محبوبات، لكن كياسته تمنعه من ذكر أية أسماء. إن شعره شعر التفصيل البسيطة، مطعم مجرى، خدم قليلو التحدن، قسط ضالة، مدلون... إلخ.

بهذهنا شعر أورخان ولى بالمصادر التي تقل جزءاً من الحياة اليومية لدرجة تجعلها تبدو وكأنها لا يمكن أن تسمى لقصيدته. وتخفض اللغة تدريجياً، إنها لغة يومية، خالية من الاستعارات والبلاغة إلا كمصدر للدعابة. وفي أفضل الأحوال، تخلق قصائد ولى وهماً باختفاء اللغة، وانعدام الوسيط بين العالم والوصى، وأن القارئ يرى الحياة كأشياء وليس ككلمات. ويقول ولى كلاماً يشبه هذا الكلام في مقدمة كتابه الأول «غريب Garip»، الذي أصدره مع صديقه ملحق جودت وأوقفاي رفعت عام ١٩٤١:

«إن منضبط بعض النظريات في قولاب قديمة مألوفا لا يمكن أن يشكل حركة فنية تقدمية. علينا أن نبدل البنية برمتها من الأساس. وحتى نتحرر من التأثيرات الخائفة للأدب الذي صاغ أبقراط وأحكاما وشكلها لسنوات طويلة، علينا أن نتخلص من كل ما تعلمناه من ذلك الأدب. ونأمل أن يكون من الممكن حتى التخلص من اللغة ذاتها، لأنها تهدد جهودنا الإبداعية بالمعجم الذي تفرضه علينا حين نكتب الشعر».

كان أورخان ولى أحد المبدعين في الشعر التركي الحديث في الأربعينيات، وقيل شرح وضعه التاريخي، علينا أن نركز على أكثر اتهام نقدي وجه إليه، وهو أنه مبتذل. إن هذا النقد يعكس موقفاً معيناً تجاه عدائه في شعره للبلاغة. لقد هاجمه النقاد الأوائل دفاعاً عن فن الشعر الرفيع. وحتى بعض الشعراء الذين أتوا بعده انتقدوه باعتباره برجوازيًا، لم يهتم بالأمر السياسي الكبير في عصره، في مقارنة غير مناسبة مع معاصره اليساري، ناظم حكمت. وفي الحقيقة بينما يتم استبعاد عدد من الشعراء المهمين إلى الأطراف بعد فترة من الزمان، إلا أن ولى يبقى نضراً. يعود المرء إليه مرة ومرة.

يستوعب المرء أورخان ولى بقدر ما يستوعب خبرته بالتصخم البلاغي، إنه شاعر خبرة بالتفاصيل الدقيقة، عن الأكل، والوقوع في اللعب، والإحساس بالضجر، والحزن، والدعابة، والتأمل العرسي. إن شخصيته الشعرية مهيأة لإنجاز هذا التأثير. إن أسلوبه ينخفض تدريجياً ليتعامل مع نسخة من الواقع ليست ميتافيزيقية، وترتبط بالزمن ارتباطاً تاماً. وفي لحظات رفته، تخلق قصائده وهماً بأنها ليست

قصائد، وأن أي شخص يستطيع ارتجالها بسهولة. وأظن أن هذه الخاصية هي المصدر الأساسي للنقد الذي وجهه صنده ودليل في الوقت ذاته على إنجازه الرئيسي.

نقل قصائد ولى، على أحد المستويات، تحميصاً لمعنى الحياة. إنها موجزة، حيادية، زخرفة بالتفاصيل اليومية، وبمثل تأصلا مستمر في «العربة ذات العجلة الحمراء» لويليم كارلوس ويلمز.

ترجم ولى كثيراً من الشعر الفرنسي (من شعر فرانسوا فيلون، وجول لافورج، وجاك بريفيير)، وترجم أيضاً الهيكل الياباني من الفرنسية إلى التركية، ومع أن الهيكل تحصل فرضيات فلسفية مختلفة، إلا أنها، أيضاً، تعتبر اللغة وسيلة للوصول إلى الواقع، وهو في هذه الحالة واقع ذو طبيعة روحانية. إن تبسيط بنيتها يساعد على إنجاز الإلهام الروحاني.

إن لغات الشرق الأوسط، خاصة اللغة العربية واللغة الفارسية، مثقلة بالتاريخ. وتنقسم اللغة المكتوبة عن اللغة المنطوقة منذ زمن طويل.

ويوجد معظم الأدب باللغة المكتوبة. ربما يدرس المرء الأدب العربي لسنوات طويلة دون أن يفهم العربية المنطوقة، وإذا أراد العرب أن يفهموا أدبهم، فإن عليهم أن يتعلموا معجماً خاصاً. والأمر نفسه صحيح، إلى حد ما، بالنسبة للغة الفارسية.

ويوجد هذا الانقسام في اللغة التركية أيضاً، ولكن مع اختلاف كبير. في اللغة التركية تراث شعري مكتوب بالعامية. ومنذ بداية الإمبراطورية العثمانية، كان في اللغة التركية تياران أدبيين مستقلان، الأول هو شعر البلاط، وتأسس هذا الأدب المصقول، الذي استمر حتى نهاية القرن التاسع عشر، على النماذج الفارسية والعربية، وتختلف هذه اللغة، التي تدعى التركية، عن التركية الحديثة المنطوقة، وعلى المرء أن يدرس اللغة العثمانية منفصلة ليفهم قصيدة عثمانية تنتمي إلى القرن التاسع عشر.

وصاحبه التيار العامي عدة قرون. إنه الشعر الشعبي الذي كتبه شعراء عظام مثل يونس إمره وبيير سلطان عبدال، وهما شاعران عاشا في القرن الثالث عشر والقرن السادس عشر على التتابع، ويكمن فههما بدون أية دراسة خاصة، والتيمة

أنسـ أورهان ولي

تسنع الحكيم في طريقه
قالوا، إنها تلتزع بمناه من يسراه
من يبع هوى ذاته لا يأت

أنا ببر سلطان، أدرك، العالم فإن
حديث الأرواح مأزق العشق

دم الرحمة دم بلا خطيئة
من يحمل بقماً سوداء في قلبه لا يأت

منذ منتصف القرن التاسع عشر، عبر المجتمع التركي
والشعراء الأتراك عن الحاجة إلى الإصلاح بالحصول إلى
الغرب، وفي الأدب، لم يشعروا إلا بضرورة توفير محتوى،
وبقيت لغتهم عثمانية. وحتى إصلاحات كمال أتاتورك في
العشريينيات والثلاثينيات، لم تحدث تحولات في الشعر
التركي، ثم حدثت التحولات بسرعة كبيرة. وكانت السرعة
نتيجة وجود تراث شعبي عظيم في اللغة التركية.

وقد قاد هذا التغيير أربعة شعراء: ناظم حكمت، موليح
جودت، وأوقاي رفعت، وأورهان ولي. وكان ناظم حكمت أكبر
من الآخرين بعشر سنوات. كان شاعرًا، قضى سنوات طويلة
في السجن، وكانت أشعاره تلعب بانتظام في تركبها حتى
١٩٦٥ - ١٩٦٦ حين تم طبع حوالي عشرين كتابًا من
مؤلفاته، كان بعضها يطبع للمرة الأولى.

بدأ ناظم حكمت الكتابة في العشريينيات، وحطم البنية
الشعرية العثمانية باستخدام خليط من سطور فلاديمير
مايوكوفسكي الحرة وأنماط الشعر التركي الشعبي، وطور أسلوبًا
انسيابيًا واضحًا تتحد فيه التيمات الشخصية والسياسية بسهولة.
وحين بدأ أورهان ولي، وموليح جودت، وأوقاي رفعت الكتابة
في الثلاثينيات، وجدوا في شعره لغة تركية جديدة.

وأسلوب ناظم حكمت أقل راديكالية من بنية شعره. ومع
أن لغته واضحة وبسيطة، إلا أنه يستخدم لغة البنية الثقافية
للطبقة المتوسطة العليا التي انحدر منها بدون تحييص. وكانت
هذه الطبقة المتوسطة لا تزال تستخدم بقايا المعجم العثماني.
ولغة ناظم حكمت ذلك صدى قليل الآن، إنها لغة ترتبط
بطبقة اجتماعية ارتباطًا قويًا في تفاوت مع سياساته الثورية
وقوة شخصيته.

الصرفية، التي تتخلل شعرهما، توجد أيضًا في بعض قصائد
العشق التي كتبها شعراء محدثون مثل نسيب فضل وجمال
سرياء، والبداهة في قصيدة يونس لا يقتلها الذهن، إنها، على
مسوى الشعور، تدفع القارئ الحديث إلى عصرها. وكان ببر
سلطان عبدال شيجا شق بسبب نشاطه ضد السلطة المركزية،
ربما فهمه بسهولة المتعصب الشيوعي في القرن العشرين، وكان
يؤمن بالوضعية والكفاح ضد إهتامات السطة الراسخة. كان
دينه سياسيًا، والقصيدة التالية تحريض على العصيان في
صورة حياة دينية خالصة:

أستطيع تحمل لذاتها والأمها
من لا يستطيع احتمال هذه الألام لا يأت
أستطيع زخرفة لونه ورسمه
من لا يستطيع فهم هذه الزخرفة لا يأت

طبعت على لونه، شربت خمره
مع أرواح كثيرة ترنمت ونكمت
بشعر عميق انتهكت في العشق
من ير هذا العشق زينة لا يأت

بحب زُر شفيعك
ليتعهد لك بالإخلاص
ببقين كامل شيد متجرك
من متجرك تعمل الأذى ولا تأت

قالوا، إن الأرواح الأربعين تنور في هذا الميدان

ولغة أورهان ولى الدارجة لغة راديكالية تتجاوز الطبقة الوسطى التى أتى منها أيضاً. إنها هجوم على اللغة، إن أناسه موظفون مدنيون صغار (الكثير منهم فقراء وبعضهم طريد تماماً) يكونون كل يوم. ومن المدهش، أنه لا يوجد فى أعماله إلا القليل من التلميذات العامة، أى أن القليل منها فقط ينتمى إلى شريحة اجتماعية معينة. إن لغته الدارجة لغة مركزية وكلاسيكية. وهى لغة تجريدية حتى فى طبيعتها المبسطة وفى اختيارها لأكثر الإيقاعات مباشرة. وأعتقد أنه نتيجة لهذه الطبيعة الخاصة للغة ولى الدارجة، ويصرف النظر عن الضيق النسبى لمحتواها، يبقى شعره نضراً، ومعاصراً باستمرار. وهو فى هذا يشارك للشعراء الشعبيين الكبار مثل يونس، ويبر سلطان، وكراكوجلان Karacaoglan.

ويصرف النظر عن لغة ولى الدارجة، تهمل علاقته بالشعر الشعبي التركي غالباً. إنه شعر التكرار، تكرار الإيقاعات وتكرار السطور فى نهاية المقاطع. يمثل شعر أورهان ولى بالتكرار، ليس فى الإيقاعات أو اللوازم كما فى شعر ناظم حكمت، ولكن فى شكل قوائم أو قوائم مقفلة. وهذا التكرار يكسب شعرة نغمة غنائية تأملية(*).....

أنا، أورهان ولى

أنا، أورهان ولى

المؤلف الشهير لقصيدة

«سليمان ألفدى، ربما يسرع فى سلام،

سمعت أنك شوق

بحيائى الخاصة.

أقول لك:

فى البدء، أنا إنسان، أى،

لست حيواناً فى سربك أو ما شابه

لى أنف، ولى أذن

إلا أنهما ليسا جميلين.

لى بيت،

ووظيفة.

لا على رأسى سحابة

ولا على ظهري شارة نبي.

لست فى تواضع جورج ملك إنجلترا

أو أرستقراطياً كالغارس

الحديد الثابت لسلال بيار Celal Bayar.

أحب المياخ.

وأجنّ بفطائر الجبن المدخنة.

ليس لى عينان

لرؤية المادى

حقيقة، ليس لى.

أوقأت رفعت وملبح جودت

أفضل أصدقائى،

... ولى عشيقه

مهدبة للغة.

باسمها لا أبوح، لا يمكنى

ليعثر عليه النقاد.

أهمل، أيضاً، ببعض الترافه،

فقط بين الخطط،

كيف يمكن أن أقول

ربما لى ألف عادة أخرى

لكن لا أهمية لذكرها

تشبه، تماماً، ما ذكرت.

اختلاف كمى

أعشق الجميلات،

أعشق العائلات أيضاً،

وأعشق الجميلات العائلات

أكثر.

أَنْبَا أورهان ولسي

شجرتي

لو أن أشجاراً أخرى
بالقرب منا
ما أحببتك كل هذا الحب .
ولو عرفت
كيف تلعبين الحجلة معي
أحبيبك أكثر وأكثر .

شجرتي الجميلة
حين تموتين
أودُّ لو ننقل
إلى شجرة أخرى .

الهضبة

في الحياة التالية، بعد أن تنهى المصانع أعمالها
إذا طريقنا إلى البيت
في المساءات
لم تكن
مشبعة بالمياه
لن يكون الموت
مفزعاً
على الإطلاق .

سفر

لا أنوى السفر،
ولو سافرتُ
أتى إلى اسطنبول .

ماذا تفعل
لو رأيتني في الترام
ذهاباً إلى بيبيك ؟ Bebek
مع أنني قلتُ لك،
لا أنوى السفر .

خطوة

جميلة أشجار البتولا
لكن
إذا نصل
إلى النقطة الأخيرة
أفضلُ
أن أكون نهراً
لا شجرة بتولا .

حانة

لم أعد أحبها
إن
لماذا
أسير
الليالي
إلى الحانة
وأشرب

كل ليلة

وأفكر فيها؟

ولا شك أنه أحب.

ومن يعرفني

الموت أفضل. عانى كثيراً هذا المسكين.

ولابد أن السبب الحقيقي لا هذا ولا ذاك.

مساعات الأحد

لا أبدو اليوم عظيماً

وحين أسدّد الديون،

ربما أشتري بعض البذل الجديدة

وربما، مع هذا، لا تمبيللي.

لكن، في مساعات الأحد

حين أمضى إليك

بكل الأمانة،

أتعتقد أني سأدلك

كما أدلك اليوم؟

عصفور

أنت فداء لطيفة. لست فائقة الجمال

كما يصنع العصفور

في الشباك

أتسكع في حديقة

شبابي

على أعلى غصن

في شجرة البرقوق.

هل أحب؟

هل كنت أمضى إلى التفكير أيضاً؟

هل كنت أمضى إلى هذا الأرق؟

هل كنت أمضى إلى هذا الهدوء؟

وأكف عن الاهتمام بالسلطة المخلوطة التي طالما عشقتها؟

هل كنت سأدخل هذا؟

روبنسون

جدتي أعز

أصدقام طفولتي

منذ حاولنا

إنقاذ روبنسون من الجزيرة المهجورة

وصرخنا سواً لما

عاني جيلفر على أيدي

اللياليوتيين.

انتحار

لابد أن أموت في صمت.

لابد من نقطة دم على زاوية الفم.

يقول

من يجهلي

حلم

ماتت أمي

في حلم

أنا أورهان ولي

فى الليلة الأخيرة

استيقظتُ

صارخاً

وذكرلى الصراخ

بصراخى حين

انزلتُ بالونى من أصابعى

فى صباح العطلة

ورأيته

ترتفع

فى السماء .

طائر وسحابة

تاجر الطيور!

لدينا طائر

وشجرة

أعطى

سحابة بنكلة .

ولد شرير

تهرب من المدرسة ،

تصطاد الطيور .

على الساحل

تكمُ لولداً أشراراً .

ترسم صوراً قذرة على الجدران .

لا شيء يهم إلا

أنك ستدير رأسى أيضاً .

أى ولد شرير

أنت .

بشر

طول الوقت

وخاصة

حين أعرف أنك لا تحببى ،

أمل أن أراك

كالبشر الذين رأيتهم

وأنا أجلس فى حجر أمى

كعزة صغيرة ...

لأبقى مشغولاً

اعتقدت النساء الجميلات

أن ما كتبتُ من قصائد الحب

كانت فيهن

وأعانى دائماً

من أننى أعرف أنى كتبتها

لأبقى مشغولاً .

صديقى صبرى

صديقى صبرى

وأنا نتحدث دائماً

فى ليل الشارع

ودائماً نسكى.

ودائماً يقول

«تأخرتُ على البيت».

ودائماً تحت ذراعہ

رغيفان.

تزوجتُ ابنة البيت.

وجرت فى السدة الأخيرة

أشياء كثيرة حلوة ومُرّة

نعم، جرت

لكنها تشبه ما سبق.

هذه هى الحياة!

شجرة

ألقيتُ حصاة على الشجرة

لم تسقط حصاتى

لم تسقط.

أكلت الشجرة حصاتى

أريد حصاتى.

من النافذة

يرى قمم البيوت

يرى المرقأ

وأجواس الكنائس تدقُّ

تدقُّ باستمرار كل أحد

وفى الليل

يسمع صغور القطار

من السرير

فى الواحد

ويدأ يمشق فتاة

فى غرفة

عبر الشارع.

ومع هذا كله

غادر المكان

وانتقل إلى مدينة أخرى.

الحمد لله

شخص فى البيت،

الحمد لله.

نفس.

خطرات.

الحمد لله.

هذه هى الحياة

كان بهذا البيت كلبٌ

أشعث

كان يدعى شيلكون

مات.

وكان بالبيت قطة أيضاً: مافيتش

صناعتُ

هجرة I

هجرة II

الآن

يرى الأشجار

من النافذة.

أَنـ أورهان ولى

وطول اليوم يهطل المطر
بطول القناة .
فى الليل يسطع القمر
وسوق الخميس
فى الميدان .

لكنه ،
يفكر فى شىء آخر
ربما المذنب ، أو الفلوس
ربما رسالة .

إيدث الميرا

ربما ، يصبح الآن ،
أنه يفكر
فى إيدث الميرا
على بحيرة قرب بروساز .

إيدث الميرا
عازفة الكمان الأولى
فى أوركسترا عجزية
ذائعة الصيت فى الملاهى .

تلحنى

لمعجبيها المصنفين
وتكتسم .

فى الملاهى الجميلة ،
قد يقع المرء
فى حنب
عازفة الكمان الأولى .

رسائل إلى أُوغتاي

القرة ، ٣٧/٨/١٢ ، ٩ مسام

I

فى هذا الشتاء المرعب
أكتبُ رسالتى الأولى
فى مطعم مجرى
عزيزى أُوغتاي
الليلة كل السكارى
بيطرون بتحباتهم .

II

القرة ، ٣٧/١٠/١٢ ، ٢، ٣٠ ظهراً

فى هذه اللحظة يهطل المطر فى الخارج
تدفع السحبُ فى المرأة ،
فى هذه الأيام
نعشق ، أنا ومليح ، فتاةً واحدة .

القرة ، ٣٨/١/١ ، ١٠ صباحاً

III

مفلساً
أبحث عن عمل .
لا أعمل شيئاً .
إذا لم أعشق ،

ربما لا أنتظر
يوم أموتُ من أجل البشرية.

قصيدتان عن السفر

I

حين تسافر،
تعاينك النجوم.
تقول غالباً
كلاماً حزيناً.

II

الأغنية التي يترنم بها المرء
وهو سكران في المساءات
مبهجة،
الأغنية ذاتها
من نافذة القطار
كئيبة.

على أطراف القدمين.
وعن الزمن
أعمارنا قصيرة،
وبعدما يكون ظلي
في مكان،
وأنا
في آخر.

يسراى

سكرتُ
وقكرتُ فوقك
يا يسراى
يدى الخرقاء
يدى المسكينة.

صداع

I

بصرف النظر عن جمال الطرق،
وبرودة الليل
يكلُ الجسد
وهذا الصداع لا يكلُ.

II

الآن أدخل بيتي،
وقد أغادره فيما بعد،
لى أحذيتي وملابسي
والشوارع للجميع.

ثمة ما يشبه الكحول

ثمة ما يشبه الكحول في هذا الهواء؛
مما يجعل فتى مثلى في وضع ردىء، ردىء؟

عيناي

أين
أين عيناي؟

أخذهما الشيطان.
أعادهما، لم يستطع بيعهما.

أوه، أين
أين عيناي؟

ظلى

أزحف
خلاله

كل هذه السنوات

أنا أورهان ولي

خاصة إذا كنتُ، أيضاً، مريضاً بالحنين إلى الوطن؛
أنت في مكان.

بدون عنوان

في الطريق
إلى سامسون،
تري مياه،
لا تنزعج.

شاهد I

قتلته محاصيله معظم الوقت.

وحتى مولده النبع

لم يريكه كثيراً

وإذا لم يكن حذاءه ضيقاً

لا يذكر اسم الله.

لم يعرف الشعور بالإثم

ريما يستريح سليمان أفندي في سلام!

شاهد II

«أكون أو لا أكون»

لم يكن هذا ما يشغله.

ذات ليلة ذهب إلى السرير.

لم يستيقظ.

أتوا وحملوه بعيداً.

غُسِلَ، وأقيمت عليه الصلوات، ودفن.

إذا سمع الدلائلون

بموته

وتعشق آخر؛

مما يجعل قتي مثلي في وضع رديء، رديء؛

ثمة ما يشبه الكحول في هذا الهواء؟

مما يجعل قتي مثلي يشرب، ويشرب.

كسرة

على أن أكون

أن أكون

سمكة

في زجاجة

خمر.

يصيبني بالدوار

وصول رسالة يصيبني بالدوار

شرب الراكي يصيبني بالدوار

الميز المتواصل يصيبني بالدوار

ما معنى هذا، لا أعرف؛

شخص يخنى «ياكاظمي»

في أسكودار

يصيبني بالدوار.

تسقط ديونه بالتأكيد

ويسقط أيضاً ماله عدد الآخرين...

لا أحد يدين بشيء

للرجل المسكين.

شاهد III

وضعوا بندقيته في خزانة.

وأعطوا ملبسه لشخص آخر.

لا خبز يخزف في حقيقته

ولا شفة تقتفي زاده.

هذه الريح

عصفت

ولم تترك زمامها ولواسمها

بقي فقط هذا الدوبيت

على الموقد

في المقهى

مكتوباً بخط اليد.

الموت مشيلة الله

وليس من الرحيل بدء.

؟

لماذا أفكر في الصواري

حين أذكر الميناء؟

وفي المراكب الشراعية

حين أذكر البحار الواسعة؟

وفي القبط حين أذكر مارس،

وفي العمال حين أذكر العذل؟

ولماذا يؤمن للعنان المعجز

بالله دون تفكير؟

وفي الأيام العاصفة

لماذا يصاقط المطر مائلاً؟.

عن الخردل

كنت مغرب الغباء.

لسنوات

لم أفهم

مكانة

الخردل

في المجتمع

، لا أحد يستطيع

الحياة

بدون الخردل.

وكان عابدين يقول

نفس الكلام

في اليوم التالي

للذي فهم فيه

الأشياء المعينة.

أعرف أنه ليس ضرورياً

لكن لا يحرم الله أحداً

حاولت استعادة قصة

بدأت

من يعرف متى

من يعرف أين.

ذاكرة

ندبة الخنجر على جبهي

بسببك

ملقى في الشرطة بسببك

أنا أورهان ولي

رضعى مسكرتك،
انزلى إلى الكافى شوب
فى أول المساء
وابسقى على الجميع.

ميتحدث الناس
دعهم
ألسنا عاشقين؟

الملهى الليلي

كوب يروح
وأخر يأتى.

مليون من المشروبات.
إحدى عشيقاتي تفتى فى الملهى الليلي.
وأخرى تجلس معى.
تشرّب والأخرى تغار.
حسنائى لا تغارى،
لا تغارى من فضلك.
لك مكانك
ولها مكانها.

إشاعات

من يقول
إنى سكتتُ من أجل سهيلة؟
من رأى، من
يقول إننى
على الرصيف فى منتصف النهار؟
ويقولون إننى أخذتُ ملاحظات Melahat

، أسقط كل شيء وتعال،
تقول برقياتك
ياقاتنى الفاسقة،
كيف أنساك؟

حسنائى ذهبية الأسنان

تعالى، ياعزيزتى، تعالى إلى .
أشترى لك جورباً حريرياً .
أضعك فى النظام،
أخذك إلى الملاهى الليلية .
تعالى حسنائى ذهبية الأسنان .
بمسكرتك، بشعرك المموج، بإداعرتى،
بحذائك ذى الكعب الفلين، وأسلوكك الأمريكى...
هنا،
تعالى.

النقىل والقال

لك جمال
أمام المرأة،
وأخّر
فى السرير
انسى النقىل والقال،
وارتدى ملابسك،

إلى علمداد

هل كان الأمر كذلك؟

سأخبرك عن هذا فيما بعد،

ولكن صنعتُ رَكبةً منَ في الترام؟

للفترض، أننى تذوقتُ ترف جالانا.

أشرب، أسكر،

وأمنى إلى هناك.

انس كل هذه السخريات،

النسي، انسها.

أعرف ما أفعل.

وماذا على

إذا صنعتُ ملةً في مركب

وارتفع صوت غنائها، «روحى تحن إليك...»

فى وسط الميناء؟.

زوجة سائق المركبة

يا زوجة سائق المركبة، ارحمى.

لا تتعري أمام النافذة

بهذه الصورة.

هناك على أخى زوجك

وأنا صغير.

لا أستطيع أن أتعفن فى السجن.

لا تشوهى ذهنى، لا تريكىلى.

يا زوجة سائق المركبة، ارحمى.

تعداد

تعددتُ

شلتُ نثرتُها قليلا

رفعتُ ذراعها، يمكن للمرء أن يرى إبطها

بيد تمسك فديها

أعرف، إنها لا تفكر فيما

يفكر فيه الشيطان،

أعرف

ولا أنا،

ولكن كيف لامرء،

لامرء أن يمتد هكذا؟

لحية

من يصنع

مشكاة من البطيخ

كما أصلعها،

لأنقش عليها غيلانا

بمطواة

من عرق اللؤلؤ،

لأكتب دويينات،

ورسائل،

أمنى إلى السرير،

أسبقظ،

أرمنى حلیمی My Halime

لسلوات طويلة؟

لم لصبغ لعتى بالرمادى

فى الطاحونة.

امتلاء

لنا بحار، زاهرة بالشمس،

لنا أشجار، زاهرة بالأوراق،

نمضى ونمضى ونعود من الفجر إلى الفسق

عبر بحارنا وأشجارنا

زأخرين

بالأزرق.

أَنَسَا أورهان ولي

الناقادمون

السرّجل يأتي من اسطنبول

والرمان

اللفتُ ورأيت

امراةً شهية تأتي

ويأتي الدخّل

هزيلة

كل يوم

يأتي الدالّتون؛

أوه يا أمّ، يا أمي العلوة

لا أستطيع الاستمرار

نهاية اليوم

لا تأتي.

الكانتون

عادةً يشتمل الكانون أمام أبوليهم...

لا يرى شيء

سوى النار والدخان

في ظلمة المساء.

أثناء العز، وفرة الفحم

جانب السلام والسعادة إلى طفولة روح

صديقى للشاعر أوقئاي رفعت.

ومنور هاتم، أمه،

اعتادت شراء السمك على الكانون،

واعتاد ملء مخارجه

بدخان

بمروحة من الكرتون.

البازار المغطى أو الكبير

هل تعرف رائحة الملاءات الجديدة في خزانة

من خشب الأرز؟

تفوح من مخزنك الرائحة نفسها.

لم تعرف أختي الصغيرة.

كانت ستزهو يوم الاستقلال،

إنّا عاشت.

هذه الخيوط القصيدة خيوطها.

هذا الخمار خمارها.

وهاته النسوة في النافذة؟

هذه بتقورة زرقاء،

وهذه بتقورة خضراء؟

هل يقصين الليل وقوفاً؟

وهذه البلوزة القرنفلية المغبرة؟

هل يرامها حكاية أيضاً؟

لا تتكلم عن البازار المغطى

وتنساها.

البازار المغطى،

الصندوق المغطى.

حورية الماء

غادرت البحر للثر حتماً.

شعرها وشفتاها

فاحت منها رائحة البحر حتى الصباح

كان تديها يرتفع كالبحر وينخفض.

عرفت أنها كانت فقيرة .

لكن لا يمكن الكلام عن الفقر في كل حين .

برقة، بالتقرب من أذى

غنت أغاني الحب .

من يعرف ما اكتسبته من معرفة وخبرة

في حياتها وهي تصارع البحر .

ترميم الشباك، طرح الشباك، لم الشباك،

إعداد الحبال، إسقاط الطعم، تنظيف القوارب .

لتذكرني بالسماك الشوكي

لمست يداها يدي .

رأيت في تلك الليلة، رأيت في عينيها

كم هو جميل ارتفاع البحر في البحر الواسع .

علمني شعرها دروساً في الأمواج،

تقلبت وتقلبت حول الأحلام .

أغنية اسطنبول

في اسطنبول، على البسفور،

أنا أورهان ولى المسكين؛

أنا ابن ولى

في حزن لا يوصف .

أجلس على شاطئ روميلي،

أجلس وأغنى:

«هضاب اسطنبول المرمية،

تهبط في رأسى، أوه، تهبط نوارس البحر

ساخنة، تملأ دموج الحنين إلى الوطن

عيني،

إداى My Eda،

تزرخ بالهواء، كرمای My Karma،

يندوع ملح

دموعي كلها .

في وسط بيروت اسطنبول السينمائية،

لم تسمع أُمى عن مغاى

الآخرون يقولون

ويحكون

ويمارسون الحب

ولكن ما هذا بالنسبة لى؟

ياحبنى

ياحمای،

أوه، يانهرى الدبلى .

في اسطنبول، على البسفور،

أنا أورهان ولى الغريب،

ابن ولى

في حزن لا يوصف .

الجرس

نحن الموظفون المدنيين،

في التاسعة، في الثانية عشرة، في الخامسة،

تسير معاً

على الطريق

تلك التى رسمها الرب العظيم لنا .

أَنــــا أورهان ولي

لنتظر الجرس
فى آخر اليوم
والشيك
فى آخر الشهر.

قصيدةٌ بذيلٍ

لا يمكن أن نرى سوا . طريقانا منفصلان .
أنت تنكسب إلى الجزار . أنا قطة ضالة .
تأكل فى طبق من الديك
أكل من فم الأسد .
تحلم بالعب . أحلم بالعظام .

لكن طريقك ليس سهلا ، يا صديقى ،
ليس سهلا
أن تهز ذلك فى الأيام الخمسة .

رَبِّ

نتحدث عن الجوع ،
وهكذا نكرن شيوعيا .
ثم تشعل النار فى كل البدايات .
البدايات فى اسطنبول
فى أنقرة ...

أى خنزير أنت!

قصيدة بالبراغيث

يالها من حيرة!
العالم ليس كما توَدَّ
تحكى مشاكلنا لكل إنسان
ينصتون للبدنية فقط .

لدى البعض مايفعلون ،
ليس لدى البعض ملابس داخلية أو أحذية ،
لهم أفواه وأنوف وآذان
لكن معظمهم يعانون من الخوف .

يصدق البعض النبىء ،
يتزين البعض بسلسلة ذهبية وعليقة ،
يؤلف البعض ، يكتبون الكتب ،
يفش البعض مهورهم .

يحمل البعض سيفاً ،
يهزم البعض بالكلمة ،
يتعقب البعض النمام فى الليل
بلا أثر فى ضوء النهار .

ألا بد أن يكون التصميم بهذه الصورة ،
فيل يبتلع برغوثاً ؟
بينما سبعة أشخاص فى بيت
يقعون بمشاركة فأر .

باختصار ، إنه مشوش .
يعتاده الغنى والفقير .

بعثنا خطاباً إلى الرب،

صناع وتمزق.

مجاناً

نعيش مجاناً؟

الهواء مجاناً، السحب مجاناً.

الهضاب والوديان مجاناً؟

الفرجة على السيارات من الخارج،

مداخل دور السينما،

فاتريقات المحلات مجاناً؟

ليست كالخبز والخبز،

لكن الماء المالح مجاني

الحرية تكلفك الحياة،

والعبودية مجانية

نعيش مجاناً،

مجاناً.

صيادون

صيادونا،

لا يفلتون في كورس،

كصيادي الكتب.

في سبيل الوطن

ما لم نفعله

للوطن -

الأم

مات بمصنء

تكلم البعض.

قرنفلة

أنت على صواب.

موت ١٠,٠٠٠ إنسان في وارسو

لا

يشبه قرنفلة

و

شفاه حمر.

سبتمبر ١٩٣٩

نزهة

بعد منتصف الليل

لماذا الصرء

في هذا البيت الجبلى؟

ماذا يحدث؟

هل يتحادثون

أم يلعبون البليارد؟

يفعلون شيئاً ما...

إذا كانوا يتحادثون، عما؟

الحرب، الضرائب؟

ربما يتحادثون في لا شيء،

الأطفال نيام،

رب البيت يقرأ الجريدة،

ربة البيت تخبز

ربما لا هذا ولا ذلك.

من يعرف؟

ربما ما يفعلانه

قطعه

الرقباء.

أنا أورهان ولي

أغنية إسفا

أحمل الماء على حمالي وسير أمامي .

ها، حمالي، ها .

أمد حياة ألف شخص كل يوم بالحياة .

ها، حمالي، ها .

صفحتان في ناحية

صفحتان في الأخرى،

تتمايل، تتمايل .

أمد حياة ألف شخص كل يوم بالحياة .

ها، حمالي، ها .

ليس لي في هذا العالم سوى

زوجتي، حمالي، ابني .

ها، حمالي، ها .

ما أقبل بدونك ؟

ها، حمالي، ها .

يحمل الماء يصير زبدة وعسل،

إلى لون زوجتي،

الماء للعكر - إنه يمش الجميع .

مائة بيت كل يوم، ألف رأس .

ها، حمالي، ها .

إنه يبتكر الحياة

إنه يبتكر الصحة

إنه يبتكر الوفرة .

أحلام الفتاة والترزي

ترزي في الحلم زوجاً

طيباً يتقاضى مائة ليرة

يتزوجان وينقلان إلى المدينة

تأتي للرسائل على عنوانهما

مساحات بهيجة، باحة تحتية

شقة في حجم الصندوق

لم تعد تعمل في تنظيف الملابس

أو اللواحف .

أما تنظيف الأطباق،

لا تنظف سوى أطباقها .

أطفالهما أسحاء،

يشتريان سيارة قديمة،

تأخذهم صباحاً إلى كيزالي بارك

وتلعب النمط الصغيرة في الزمال

كأطفال المجتمع .

لا يحلم الترزي بأفضل من حمام،

يتمدد على أرضه المرمرية،

يقف المنفلون جواره .

يصبب أحدهم الماء

والآخر يصبئه

وثالث ينتظر بالمدشفة .

بينما يدخل للحمام زيان آخرون

الفرزى،

كقطن ناصع،

يقادر .

حكاية على ريزا وأحمد

يا لها من حكاية غريبة،

حكاية على ريزا وأحمد؛

أحدهما يعيش فى قرية،

والآخر فى مدينة .

كل صباح

يذهب على ريزا

من القرية إلى المدينة

وأحمد

من المدينة

إلى القرية .

محمود، المتسكع

كل ما أفعل:

أؤمن السماء كل صباح

وأنت نائم .

تسكيت وتراها زرقاء .

يُشوقُ البحر أحياناً

لا تعلم من يخطه ثانية

أنا .

أجنُ أيضاً من وقت لآخر .

هذه وتطيقى أيضاً .

أحسب رأساً فى رأسى .

أحسب معدة فى معدتى .

أحسب قدماً فى قدمى

لا أعرف ما يفعل الجحيم .

الضيف

حضرت أمى مساءً،

دخلتُ حلقى سجالاً بلا جدوى؛

حاولتُ الكتابة، وأيضاً بلا جدوى؛

لعبتُ على الفلون للمرة الأولى منذ سنوات

تجولتُ،

تفرجتُ فى تطفل على أناس يلعبون اللرد،

غنيتُ أغاني ناشرة،

اصطدتُ ذباباً - بله صندوق،

أخيراً، لعبتُ الصنوبر،

وأقيتُ لأراك .

أشترى ملابس قديمة

أشترى ملابس قديمة .

أشترى ملابس قديمة وأمزقها نجوماً .

الموسيقى غذاء الروح .

أحبُّ الموسيقى .

أكتبُ شعراً .

أكتبُ شعراً وأشترى ملابس قديمة .

أنور هان ولى

أبيع ملابس قديمة وأشتري موسيقى
لو أستطيع أومن أن أكون سمكة فى قذينة خمر...

من الداخل

الرفاذ أفضل؛

على الأقل ترى طيوراً تمرُّ بها
بدلاً من الحوامل الأربعة.

البحر

وأنا، فى حجرة تطلُّ على الشاطئ،
ودون أن أطل من النافذة،
أعرف ما تبحر به القوارب
إنها تمضى مقلّة بالبطيخ.

البحر، كما اعتدتُ،

يجب تحريك مرآته على سقفى
ويحذبنى.

رائحة الطحالب البحرى

وصوارى المراكب الشراعية تندفع إلى الشاطئ

لا تذكر أطفال الساحل

بشيء.

الموجة

I

حتى أظن أنني سعيد
لا أحتاج ورقة وقلم
سجارة تتدلى بين أصابعى
أدخل الأزرق
فى لوحة على الحائط.

أدخله، يدفعنى البحر،
يدفعنى، يمسكادنى العالم
هل شيء يشبه الكحول،
الكحول فى اللهراء،
يجئنى، يحزننى؟
أعرف الأذى

حين أراها

أذى فى صرّة قارب،

برودة الماء على صنوعى
أذى،

الريح على برج المراقبة أذى،
القارب الآلى يتحرك فى درى
لأصابع...

إلا أننى،

لازلت أستطيع أن أبعد، لازلت أبعد
أياماً جميلة

فى هذا الأزرق،

كقشرة بطيخ تسبح فى البحر،

كانعكاس الشجرة فى السماء،

كصناب يظف أشجار البرقوق فى الصباح،

الصناب، السديم، الحب، الروائح...

II

لا الورقة تجعلنى أُنلن

أنسى سعيد ولا القلم .

أكرر هذا،

إنه هراء .

لستُ سفينة .

لا بد أن أكون فى مكان محدّد،

محدد

ليس كقشرة بطيخ

أو صنوبر أو منباب أو سدوم...

ولكن كإنسان .

ماذا عن السفر

ماذا عن السفر؟

يجعلنى أصرخ كل مرة،

أنا، هل أنا وحيد فى العالم؟

ذات صباح أحمر

بدأت الرحلة من Uzunkopiu؛

كانت جباد المركبة تجلجل

وكان السائق فى الرابعة عشرة؛

كانت ركبة فئاة تجلس جوارى

تلامس ركبى

كانت ترتدى عباءة، ولم تكن ملاكاً

يجب أن أُنهّج، ألا يجب؟

ماذا تعرف؟

حدّثنى، ماذا عن السفر؟.

رائع، يا رائعى

أود أيضاً أن يكون لى أسدقاء سود

بأسماء غريبة، ومجهولة

وأبحر معهم

من مدغشقر إلى موانئ الصين

أود أن يقف أحدهم على ظهر المركب،

يراقب للنجوم، ينثى

كل ليلة «رائع، يا رائعى» .

أود أن أقابل

أحدهم

فى باريس

ذات يوم .

قصيدة وحمامة

لم أسمع لحظة

هديل المعام فى النافذة

أندهشُ

هل أصابتنى

جرثومة السفر مرة أخرى؟

ما هذه، رائحة طحلب البحر؟

ماذا لك،

منجيج اللوارس فى الهواء؟

لا بد أنه السفر مرة أخرى،

السفر.

انفصال

أنف خلف القارب، أتأمل

لا أستطيع التقفّز فى الماء، العالم لطيف

أنا أيضاً رجل، رغم كل شيء، لا أستطيع الصراخ.

أَنصتُ أورهان ولى

صوت القطار

أنا غريب

لا امرأة جميلة تواسينى

فى هذه المدينة

ولا وجه أليف

لا تدعنى أسمع صوت القطار،

عيناى

نافورتان.

لوحات

ليس من بيننا لوحة كتسب إليها،

لكن هذه اللوحات

لها تلك الأسماء الحزينة:

«صباح فى إبريل» ،

«بعد المطر»

و

«الرقص» ،

أشعر كأنى أصرخ

كلما نظرتُ إليها.

أَنصتُ إلى اسطنبول

أَنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان

تهبُ نسمة فى البداية

وتهبُّ الأوراق

ببطء على الشجر

بعيداً، بعيداً، أجراس

السقَّاتين تدقّ،

أَنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان.

أَنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان

طائر يمر،

طيور تمر، تصيح، تصيح

تُجرُّ شباك الصيد إلى السياج

امرأة تبال أصبع القدم فى الماء

أَنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان.

أَنصتُ،

للأزار الكبير البارد،

لغو محمود باشا

يزخر بالحمام،

فناؤه الواسع،

صوت المطارق من أحواض السفن،

فى نسمة الصيف تبعد، تبعد رائحة العرق،

أَنصتُ.

أَنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان

تربح الصور الغابرة

فى قبلا خشبية على شاطئ البحر وبيت من قارب مهجور

تُماق ربح الجندب الغربى العاصفة،

تطاق أفكارى

وأنا أَنصتُ إلى اسطنبول وعيناى مغمضتان.

أنصتُ إلى اسطنبول وعيداي مغمضتان

مغناج تسير على الرصيف

تعن، تعنى، تغنى، تسي

يسقط شيء من يدك

إلى الأرض،

لا بد أنها وردة.

أنصتُ إلى اسطنبول وعيداي مغمضتان.

أنصتُ إلى اسطنبول وعيداي مغمضتان

يخلق طائر حول ثورتك،

أعرف إن كانت جبهتك دافئة أم باردة

إن كانت شفتاك نديتين أم جافتين،

أول إن كان قمر أبيض يسلم فوق شجرة الفستق

تخبرنى خفقات قلبى...

أنصتُ إلى اسطنبول وعيداي مغمضتان.

انقضى شبابه كله

أين كان هذا الاككتاب فى تلك الأيام؟

هذا الصراخ الداخلى،

ينشد أشياء نائية؟

رفعتُ الجحيم

كل يوم

إلى اليوم الراقص، إلى القذ السيمالى

إن كنتُ لا أحبه، إلى المقهى

إن كنتُ لا أحبه أيضاً، إلى الساحة

زخرفتُ عشيقتى

فى القصائد

تذرها معاً

وفى طويات ثيابنا ديوان،

أين، أين،

أين كان هذا الاككتاب فى تلك الأيام؟

قصيدة الوحدة

لا يعرف

أولئك الذين لا يعيشون وعدهم،

كيف يكون الصمتُ

مرعباً،

كيف يكلم شخص نفسه،

كيف يحدو إلى المرايا،

جالماً إلى روح،

لا يعرفونها.

سهولة

إذا انقض هذا الصراع،

ولم أجد،

ولم أجهذ،

ولم أصب بارشاح،

ولم أتم.

حسناً،

قلها،

ردىء،

إذا مت.

أَنَّهُ أورهان ولي

نظرتُ إلى طيور وأوراق
تألفتُ في نسمة الريح
نظرتُ إلى طيور وأوراق
عربتُ يداي ورجلاي
نظرتُ إلى طيور وأوراق،
طيور
وأوراق.

شجرة القرانيا

أثمرت هذا العام أولَ فاكهتها؛

ثلاث ثمرات حمراء

تثمر ثمانيا

في العام القادم؛

الحياة طويلة،

نستطيع الانتظار،

ما معنى الاندفاع؟

شجرة القرانيا

المقدسة!

كل شيء لكم

أصدقائي، لكم

كل شيء، لكم

الليل والنهار،

ضوء الشمس وضوء القمر،

الأوراق

في ضوء القمر،

الخوف في الأوراق،

الأفكار في الأوراق

آلاف الأوراق الخضراء في ضوء الشمس،

تساقط الصفراء، والقرنفلية،

لمسة اليد

على الجلد،

الدفء،

النعومة،

الاستلقاء المريح

للسواير تتأرجح في الميناء لكم،

أسماء الأيام،

أسماء الشهور،

اللوجة على الزورق لكم،

كم هو جميل

كم هو جميل لون الشاي

في الصباح

في الهواء المنعش.

كم هو جميل

الهواء المنعش.

كم هو جميل الولد الصغير.

كم هو جميل الشاي.

قصيدة متأقة

استيقظتُ ذات صباح؛

أشرقَت الشمس داخلي

ساقا ساعى البريد لكم،

يد التريزى،

العرق على الجبهة،

الرماسبات التى انطلقت إلى الأمام

المدافن لكم،

الشواهد،

السجون، القيود، الموت، شفا،

إنها لكم!

كل شيء لكم.

الحياة

I

أعرفُ، الحياة ليست سهلة،

الوقوف فى الحب والغناء للمحبوب،

السير تحت النجوم فى الليل،

الشعور بدفء الشمس فى النهار،

الغمر على فرصة

للذهاب إلى تلال Camhsa ساعة أو ساعتين،

مشاهدة المسفور يخترق ألف نوع من الأزرق،

القدرة على نسيان كل شيء فى الأزرق

II

أعرفُ، الحياة ليست سهلة،

حقاً؛

لكن سرير اللجة لا يزال دافئاً،

لاتزال ساعة إنسان تدق فى معصمه؛

الحياة ليست سهلة، أعرف؛

لكن الموت أيضاً ليس سهلاً، يا رجال.

ليس من السهل أن تغادر هذا العالم.

قنطرة جالاتا

أُتعلق على القنطرة

أشاهدكم جميعاً فى لذة.

يدفع بعضكم المجاديف، ويهمسون،

ولتقط بعضكم المحار من العوامات،

يمسك بعضكم بالدفة،

يشد بعضكم السفينة إلى الشاطئ، بالحبال،

بعضكم ملهون، تطير كالأشجار

بعضكم سمك، يتلألأ، يتلألأ

بعضكم زوارق، بعضكم عوامات،

بعضكم سحب، فى الهواء،

بعضكم سفن، تتلاشى مدخلها،

تسير كوعد تحت القنطرة

بعضكم صفارات، تتنفخ؛

بعضكم خفان، يتنفخ أيضاً

لكلكم جميعاً، جميعاً

جميعاً مشغولون بالحياة

هل أنا اللذى الوحيد بينكم؟

لا تنزعجوا، ربما ذات يوم

أكتب أيضاً قصيدة عنكم؛

وأجمع بعض الدولارات.

وأشتري لنفسى بعض الطعام.

مناظر طبيعية

ارتفع القمر

وراء البيت عبر الشارع.

بدأ منجيج الشارع.

الهواء بارد،

من بعد تأتي رائحة البحر.

أنا خبير بالمناظر الطبيعية.

أَنــــا أورهان ولي

لكنني لا أزال أحب رؤيتها حياً جماً .
أليس هذا بهسامة هو الحب الأول .

..... تصعد

..... وقفنا في الشارع

.... حتى مع هذا

.... كُتِبَ اسمانا متجاورين على الحوائط

..... في الدار .

كانت الثالثة من منورٍ، كانت تكبرني،

كنت أكتب للرسائل وأكتب وألغف بها إلى حديقته

كانت تقرأها وتضحك .

أتذكر تلك الرسائل،

وأخجل، كما لو أنني كتبها الآن .

كانت الرابعة وحشية .

اعتادت أن تحكي لي قصصاً بذيذة .

تعرفتُ ذلك يوم أمامي .

سنوات مضت، ولا أنساه

دخل أحلامي كثيراً .

للتجاوز الخامسة ونكث إلى السادسة .

كان اسمها نيرونيساً .

أوه، جميلتي،

أوه، يا سمرائي،

أوه، محبوبتي، محبوبتي

نيرونيساً!

كانت السابعة علماً، امرأة اجتماعية،

ولم استشفها كثيراً

منظر طبيعي

بيوتٌ متكازنٌ حوائطُ

لحم

مستودعات

بحر

زوارقُ ألّهةُ سفن بخاريةُ زوارق .

بدون عنوان

تستطيع عبور

كل هذه البيوت

بالترام،

لكن بيتك أبعد .

سائق الترام

ينظر إلى الأمام طول الوقت

لا يدخن .

إنه

مدهش .

موكب العشق

كانت الأولى تلك الفتاة الحيلة الهيفاء،

أعطها الآن زوجة تاجر .

أعجب لا امتلاكها .

ككل النساء الاجتماعيات

اعتمد كل شيء على الأرقام والسرقات القرو.

كانت اللثامنة تتمتع بالخصمة ذاتها إلى حد ما:

تطلع إلى مصدر الفخر في زوجة شخص آخر،

وإذا طلبت منك ألا تفضب،

أكاذيب، نوبات

كان الكذب طبيعتها الثانية.

كانت التاسعة اسمها Ayhr.

كانت راقصة بديعة في حانة

حين تعمل كانت أمة لأي رجل

وبعد العمل

كانت تنام مع من يروق لها.

كبرت العاشرة ببراعة

وتركتني.

ولم تكن على خطأ

ممارسة الحب عمل الفنى أو التألفه

أو العاطل

إذا اتحد قلبان

يكون العالم جميلاً، إنها حقيقة،

لكن جسدان عاريين

يتشبسان إلى بانير.

كانت العادية عشرة عاملة خطيرة.

ماذا كان لها أن تفعل غير هذا؟

كانت خادمة لصادق،

كان اسمها لوكسندرا

كان يمكنها أن تأتي إلى غرفتي ذات ليلة

وتبقى حتى الصباح.

شربت كونيلاك، وسكرت.

وقبل الفجر، عادت إلى عملها.

لأأت إلى الأخيرة.

أرتبطت بها

بطريقة لم أحقق بها سواها.

لم تكن امرأة فاضة، ولكن شخصاً.

لم تكن تتصرف بعنف بعد اللزوت،

ولم تكن شغوفة بالجنائح والسموهرات.

قالت: «لو أننا أحرار،

قالت: «لو أننا متساوون».

عرفت أيضاً كيف تحب الناس

بالطريقة التي عشقت بها الحياة.»

هوامش

(٥) لم تكتمل هذه التصديرة ووجدت مألوفة حول قرشاة أسنانه بعد موته.

مقدمة

ولد الكاتب المسرحي الإنجابي هارولد بنتر Har-
old pinter عام ١٩٣٠. ذاع صيته في أوائل
الستينيات، ومن أشهر أعماله المسرحية: حفلة عيد
الميلاد، الحارس، العاشق، العودة للديار، الأرض
والصمت، لغة الجبل، ضوء القمر، أرض اللا أحد،
الخادم الأصم، الحجرة، ليلة بالخارج، حفلة شاي،
مولود... الخ.

كما كتب للمسئمة سيناريوهات أفلام منها: الخادم،
آكل القرع، الحادث، عشيق الملائم القياسي، حرارة
النهار، المحاكمة...

وله أيضا مجموعات شعرية ورواية.

في عام ١٩٩٥ حصل هارولد بنتر على جائزة الأدب
البريتاني عن إنجازاته في الكتابة للمسرح.

وفي ١٩٩٦ حصل على جائزة لورانس أوليفيه عن
إنجازاته في مجال الإخراج المسرحي.

مسرحية «الرماد» قدمتها فرقة الرويال كورت على
مسرح الإيميسادور بـلندن في سبتمبر عام ١٩٩٦، من
إخراج هارولد بنتر.

ليس من حق أحد أن يشرى «معنى» مسددًا
للمسرحية - مع الاعتذار لاستخدام كلمة «معنى» لكن من
الواضح هنا أننا أمام رجل وامرأة تكلمتا، وبهنا أواصر
الحب. وثمة شخص ثالث غائب... إنه الحبيب والعشيق
والغالي... إن ديفلين يسأل أسئلة محددة: متى عرفت
هذا الرجل؟ هل التقت بعشيقها قبل أن تتلقى به؟ أم
عرفته بعد ذلك؟ لكنها لا تعطي إجابة شافية. ولا تتلقى
ديفلين أي ضوء يساعد على معرفة وضعه. إن ريكا
تمش في حالة حلم أو تحكي عن حلم وليس لديها
إحساس بالمكان أو الزمان أثناء استجواب ديفلين لها
تقول ريكا وهي تتحدث عن ابنة اختها الطفلة: «...
أظن أنها ستتعلم المشي قبل أن تعرف أين نحن». إن
المكان على المسرح محدد جداً ولا يتغير، ولكن حلم
ريكا يحملها إلى أفاق رحبة... إلى بحار وغابات وجبال
وتلوج وجماعات من الناس تسير صوب البحر وهي
تُغنى.

إن بنتر معنىً أساساً بهذه الشبكة الهائلة من
التعقيدات في علاقة كل منا بالآخر: الزوج بزوجته،
الحبيبة بحبيبها... الصديق بصديقه... معنى بهذا القدر
الهائل من التناقض، وبهذه المنطقة الضبابية بين الحلم
والواقع.

شوقي فهميم

الرماد

(مسرحية من فصل واحد)

هارولد بنتر

ترجمة وتقديم:

شوقي فهميم



المنظر:

بيت في الترفيع

حجرة بالدور الأرضي، نافذة كبيرة

حديقة خلفية.

كرسيان بذراع، مصباحان

أول المساء، صيف

أثناء أحداث المسرحية يحل الظلام تدريجيا في الغرفة ويزداد ضوء المصباحين.

بنهاية المسرحية يدم الظلام في الغرفة وللمدينة الخلفية، بحيث لا يمكن تمييزها إلا بالكاد.

ويصبح ضوء المصباحين ساطعا جدا ولكنه لا يضيء الغرفة.

ديفلين ينفث ممسكا بكأس به شراب. ربيكا جالسة)

(صمت)

ربيكا: يعني.. مثلا.. كان ينفث لصوتي ويطلق قبضة يده. ويضع يده الأخرى على زوري ويمسك به ويضغط فقترب رأسي منه. قبضته تلامس فمي، ويقول قبلي قبضة يدي،

ديفلين: وهل فعلت؟

ربيكا: نعم، قبضت قبضة يده، مفاسل يده، ثم يفتح رده ويسحبني راحة يده .. لأقبلها... وقبلتها.

(وقفة)

ثم أنكم.

ديفلين: ماذا قلت؟ قلت ماذا؟ ماذا قلت؟

(وقفة)

ربيكا: قلت، وضع يده حول عنقي، شحمت بذلك ويده على شفتي وأنا أقبلها، لكنه سمع صوتي في يده، نعم سمع صوتي في يده.

(صمت)

ديفلين: وهل فعل؟ هل وضع يده حول عنقك؟

ربيكا: نعم فعل. أمسك بعنقي، برقة شديدة، برفق شديد، برقة شديدة.

إنه يبدلني.

ديفلين: ويبدلك؟

(وقفة)

ماذا تصدين بكلمة يبدلك؟ ماذا تصدين؟

(وقفة)

هل تقولين أنه لم يضغط على عنقك؟ هل هذا ما تقولين؟

ربيكا: لا.

ديفلين: ماذا إذن؟ ماذا تقولين.

ربيكا: مضطج... قليلا على عنقي، نعم. حتى إن رأسي بدأت تميل للوراء، لكن بركة.

ديفلين: وجسمك؟ أين ذهب جسمك؟

ربيكا: جسدي مال للوراء، ببطة... لكنه مال.

ديفلين: إذن كانت ساقك مفتوحة؟

ربيكا: نعم.

(وقفة)

ديفلين: كانت ساقك مفتوحة؟

ربيكا: نعم.

(صمت)

ديفلين: هل تشعرين أنك متومة مخاطوسيا؟

ربيكا: متى؟

ديفلين: الآن.

ربيكا: لا.

ديفلين: حقا؟

ربيكا: لا.

ديفلين: ولم لا؟

ربيكا: من الذي يورمني؟

ديفلين: أنا.

ربيكا: أنت؟

ديفلين: ما رأيك؟

ربيكا: رأيي أنك خنزير قدر.

ديفلين: أنا خنزير قدر؟ أنا لابد أنك مزحمن.

(ربيكا ابتسم)

ربيكا: أنا أمزح؟ لابد أنك مزح.

(وقفة)

ديفلين: أنت تفهمين لماذا أسألك هذه الأسئلة. ألا تفهمين؟ معنى نفسك في مكاني. أنا مجبر أن أوجه لك أسئلة. هناك أشياء كثيرة لا أعرفها. أنا لا أعرف أي شيء.. عن هذا الموضوع لا شيء. أنا في ظلام. أريد ضوءا لم هل تريد أن أسألك غير منطقية؟

(وقفة)

ربيكا: أية أسئلة؟

الرمز

ديفلين: بل أنت حبيبتى.

ريوكا: أنا لا أريد أن أكون حبيبته. هذا آخر شيء أريد فيه.
أنا لست حبيبة أحد.

ديفلين: هذه أغنية.

ريوكا: ماذا؟

ديفلين: وأنا لست طفلة أحد الآن.

ريوكا: الأغنية تقول "أنت لست طفلة أحد الآن، وأنا لم أستخدم
كلمة طفلة".

(وقته)

لا يمكننى أن أقول لك ما شكله.

ديفلين: هل نسيت؟

ريوكا: لا. لم أكن. ولكن ليس هذا هو الموضوع. على أى
حال، لقد ذهب بعيدا منذ سنوات.

ديفلين: ذهب بعيدا. إلى أين ذهب؟

ريوكا: صله أخذه بعيدا وكان لديه عمل.

ديفلين: ماذا كان عمله؟

ريوكا: ماذا؟

ديفلين: أى نوع من العمل كان؟ ماذا كان يعمل؟

ريوكا: أظن أن عمله كان مرتبطا بوكالة سفريات. أظن أنه
كان مراقبا للسباح. لا، لا، لم يكن كذلك. كان هذا عملا لبعض
الوقت فقط. أعنى أن هذا كان جزءا من العمل فى الوكالة. كان فى
مكانة عالية، فاهم. كانت لديه مسؤوليات كثيرة.

(وقته)

ديفلين: ما نوع هذه الوكالة؟

ريوكا: وكالة سفريات.

ديفلين: أى نوع من وكالات السفريات؟

ريوكا: كان مرشدا، فاهم، مرشدا.

ديفلين: مرشد سياحى؟

(وقته)

ريوكا: ألم أقل لك عن ذلك المكان.. عندما أخذنى إلى ذلك
المكان؟

ديفلين: أى مكان؟

ريوكا: أنا متأكدة أننى قلت لك.

ديفلين: لا. لم تقولى لى أبدا.

ريوكا: شيء ممنحك. أقسم أننى قلت لك.

ديفلين: لم تقولى لى أى شيء. لم تكلمنى عنه أبدا من قبل لم

(وقته)

ديفلين: أنظرى. إنه أمر مهم للغاية بالنسبة لى لو أنك
استطعت تحديد به شكل أروع.

ريوكا: تحديده؟ ماذا تقصد؟ أحده؟

ديفلين: جسمانها. أعنى كيف شكله؟ فاهمة؟ الطول،
المرض.... هكذا. أهلى بعيدا عن... تصرفاته... بعيدا عن
شخصيته... أو مكانته... التروحية.... فقط أريد.... أريد أن يكون
عندى فكرة أوضح عنه.... مجرد فكرة، فليس لدى أى فكرة عنه
على الإطلاق.... حتى عن شكله الخارجى.

أعنى ما شكله؟ هل يمكن أن تصورى لى شكله، شكلا محددا؟
أريد صورة محددة له، فاهمة... صورة يمكن أن أتخيلها عنه.
أعنى أنك لا تكلمين إلا عن يديه، يد على وجهه، والأخرى خلف
رقبته، ثم الأولى على عنقه. لابد أن لديه أشياء أكثر من اليدين.
ماذا عن العينين؟ هل كانت له عيون؟

ريوكا: لو أنها؟

(وقته)

ديفلين: هذا هو بالضبط السؤال الذى أسأله... يا حبيبتى.

ريوكا: غريب جدا أن ينادينى أحد: يا حبيبتى.. فها هذا
حبيبى.

ديفلين: أنا لا أصدق.

ريوكا: لا تصدق ماذا؟

ديفلين: لا أصدق أنه كان يناديك: يا حبيبتى.

(وقته)

هل نظنين أن استخدامى للكلمة غير منطقي؟

ريوكا: أى كلمة؟

ديفلين: حبيبتى.

ريوكا: نعم... أن تخاطبى بقولك يا حبيبتى... شيء
ممنحك.

ديفلين: ممنحك؟ لماذا؟

ريوكا: كيف يمكنك أن تقول لى يا حبيبتى؟ أنا لست حبيبتك.

تقولى لى أى شىء.

(وقفه)

أى مكان؟

رييكا : كان أشبه بمضجع على ما أظن.

ديفلين : ماذا تعنين بقوله أشبه بمضجع ؟ هل كان مضجعا أم لا ؟ وإذا كان مضجعا فأى نوع من المصانع كان ؟

رييكا : كانوا يصنعون أشياء . ضامما مثل أى مصنع آخر . ولكنه لم يكن مثل المصانع للعائدية .

ديفلين : ولم لا ؟

رييكا : كان كل واحد منهم يضع كتابا على رأسه العمال كتاب لين وخلصوا هذه الكتابات عندما دخل وهو يتقدم منى ، عندما تقدمنى وهو يمر بين صفوف العمال .

ديفلين : خالرا أظلية رؤوسهم ؟ تعنين أنهم رفعوها تحية له ؟

رييكا : نعم .

ديفلين : لماذا فعلوا ذلك ؟

رييكا : قال لى فيما بعد لأنهم يكتون له احترامنا عظيما .

ديفلين : لماذا ؟

رييكا : لأنه يدير عمله بدقة ومهارة ، هكذا قال لى . كانوا يفتون فيه كل الثقة كانوا يحترمون تقاده إيمانه الراسخ . كانوا على استعداد لأن يسيروا وراءه فوق الصخور وإلى داخل البحيرة لو طلب منهم ذلك هكذا قال لى . وكانوا يفتون معا طالما هو يقودهم . كان لديهم حس قوى بالمومنى ... هكذا قال .

ديفلين : ماذا فعلوا منك ؟

رييكا : معى أنا ؟ كانوا طرفاء لبتصمت لهم . وعلى الفور رد كل واحد منهم بأبسامة جميلة .

(وقفه)

الشيء الوحيد كان . المكان رهبا للغاية إلى أقصى درجة .

ديفلين : ألم يرتدوا ملابس مناسبة للجو ؟

رييكا : لا .

(وقفه)

ديفلين : أظن أنك قلت أنه كان يعمل فى وكالة سفريات .

رييكا : وكان ثمة شىء آخر . أردت الذهاب إلى الحمام . ولكن لم أجده . بحثت فى كل مكان . أنا متأكدة أنه كان لديهم حمام . ولكنى لم أعرف أين هو .

(وقفه)

بالفعل كان يعمل مع وكالة سفريات . كان مرشدا . اعتاد الذهاب إلى محطة للتجار المحلية ويمشى على رصيف المحطة ويتوزع كل الأطفال من أذرع أمهاتهم الصارخات .

(وقفه)

ديفلين : هل فعل ذلك ؟

(صمت)

رييكا : على فكرة ، أنا مزعجة جدا .

ديفلين : صحيح ؟ لماذا ؟

رييكا : بخصوص سارية الشرطة التى سمعناها منذ دقيقتين .

ديفلين : أية سارية ؟

رييكا : ألم تسمعها ؟ لابد أنك سمعتها . فقط منذ دقيقتين .

ديفلين : وماذا فى ذلك ؟

رييكا : أنا مزعجة للغاية .

(وقفه)

أنا مزعجة لأقصى درجة .

(وقفه)

ألا تريد أن تعرف لماذا سأقول لك على أى حال . إذا لم أقل لك فلن أقول ؟ سأقول لك على أى حال . إنها تزعجنى بشدة فأهم ... حالما أخبر صوت السارية فى أذنى أعلم أنه سيملو ويغر فى أذن شخص آخر .

ديفلين : تعنين أن شخصا آخر يسمع دائما صوت السارية ؟ هل هذا ما تقولىه ؟

رييكا : نعم دائما . إلى الأبد .

ديفلين : هل يملك هذا تشعير بالأمان ؟

رييكا : لا . إنه يعطينى أحس بعدم الأمان . بالفوق المرعب .

ديفلين : لماذا ؟

رييكا : إنى أعرف أنه يخبو صوت السارية . أعرفه أن يهتلى صده . أعرف أن يركبى هذا الصوت . أعرفه أن ألقده . أعرفه أن يملكه شخص آخر . أريد أن يكون لى طول الوقت . إنه صوت جميل . ألا ترى ذلك ؟

ديفلين : لا تزعجنى ، هناك دائما صوت آخر . هناك صوت سارية فى الطريق إليك الآن .

صديقى . سوف تسمعه مرة أخرى ... هالا فى أى دقيقة .

رييكا : صحيح ؟

ديفلين : بالتأكيد . أنهم دائما مشغولون . رجال للشرطة . أمامهم الكثير ليقطعوا . لديهم الكثير ليهتموا به ، ويضربوا عيولهم عليه . إنهم ينتقون التطهيرات دائما ، فى شكل شرات . لا تمر دقيقة ، طوال اليوم إلاهم يجرون هنا وهناك فى كل مكان فى العالم ، فى عرباتهم المعروفة ، محطتين ساريتهم المميزة . لهذا أقول لك أطمئنى من هذه الناحية على الأقل . ألا يمكنك أن تطعنى ؟ لن تكرنى وحيدة مرة أخرى . ان تكرنى بدون سارية الشرطة . أعدك بهذا .

رييكا: است مؤهلة لأن أقول ماذا؟

ديفلين: أن ذلك التلم كان بريدا.

رييكا: أتعلم أنه كان مذبذبا؟

(صمت)

ديفلين: إنني أخلصك من الشررك. هل لاحظت هذا. إنني أجمعك لتسليخ خسة. أو ربما تكون أنا الذي أفسد. إن الأمر خطير. هل تدريكين هذا؟ إنني في رمال متحركة.

(وقفة)

والآن دعني أقول هذا مذبذبة قصيرة أفسدت... إشارة غامضة إلى فتاك... عشيقك؟... وأطفال وأمهات... الخ. وأربعة قتلرات. وقد قهرمت من هذا أنك كنت تتحدثين عن نوع من الوحشية والظنافة. والآن دعيني أسألك: أي سلطة تمنعدين أنك تمنعنيها وتمطيك الحق في الكلام عن مثل هذه الوحشية؟

رييكا: ليس عندي أية سلطة. ولم يحدث لي شيء قط. ولم يحدث شيء قط لأصدقائي. أنا لم أعان قط. ولا أصدقائي.

ديفلين: طيب.

(وقفة)

هل نتحدث بعمومية أكثر؟ دعينا نتحدث عن أشياء أكثر خصوصية، عن شيء دخل خبرتك الباشرة أعني، مثلا عندما يمسك حلاقك برأسك بين يديه ويبدأ في غسل شعرك برقة شديدة ويملكك فروة رأسك، عندما يلمل هذا، عندما تكون عيناك مغمضتين وهو يفعل هذا، إنك تعلمين فتتك المعلقة، أليس كذلك؟ إنها ليست رأسك فقط التي هي بين يديه.. إنما حياكك نفسها...

(وقفة)

إنني فما أريدت أن أعرفه هو... عندما وضع عشيقك يده على رقبتك، هل تدرك هذا بحلاقتك؟

(وقفة)

أنا أتكلم عن عشيقك. الرجل الذي حاول أن يقتلك.

رييكا: يقتلني؟

ديفلين: يقتلك.

رييكا: لا. لا. لم يحاول أن يقتلني. لم يحاول أن يقتلني.

ديفلين: لقد خذتك وشفتك. أوكاد أن يفعل هذا. طبقا لرومك أنت. أليس كذلك؟

رييكا: لا. لقد أفسد والله تلف معي. لقد أجبني وهام بي.

(وقفة)

ديفلين: هل لهذا الرجل اسم؟ هل كان أجنبيا؟ وأين كنت أنا في ذلك الوقت؟ ماذا تريدني مني أن أفهم؟ هل كنت مخصصة لي؟ لماذا لم تخطي في؟ لماذا لم تمدرني؟ كنت مسحوسين بالراحة... صدقي. كان يمكنك أن تعاملي معي كما لو كنت كامنا. كنت

(وقفة)

اسمعي. هذا الشخص الذي كانت تتحدثين عنه الآن... أعني هذا الشخص الذي كنا نتحدث عنه أنا وأنت... متى، التقيت به بالمنبط؟ أعني متى حدث بالمنبط كل هذا؟ أنا نست... كذب. أخبر عن هذا؟... أنا قست في الصورة تماما. هل كان ذلك قبل أن تدرفني أم بعد أن تدرفني؟ هذا سؤال مهم. أنا وأنت فلك تعلمين هذا.

رييكا: حلي فكرة، هناك شيء كنت أريدت لكى أخبرك به.

ديفلين: ما هو؟

رييكا: كان ذلك عندما كنت أكتب شيئا، وضع تعليمات للمغسلة... فإسالة بالملابس. ثم وضعت قلبي على طابرة القهوة المسفرة تلك واتخرج للتلم من عليها.

ديفلين: لا؟

رييكا: نعم تخرج من عليها إلى السجادة. أمام حيلي.

ديفلين: يا إلهي.

رييكا: هذا التلم، هذا القبر البريء.

ديفلين: لا يمكنك التأكد من أنه بريء.

رييكا: ولم لا؟

ديفلين: لأنك لا تعرفين أين كان. لا تعرفين كم من أبادي الآخرين أمسكت به، وكم من أبادي الآخرين كتبت به. وماذا فعل به أباي آخرون. أنت لا تعلمين شيئا عن تاريخه لا تعرفين شيئا عن تاريخ والدته.

رييكا: التلم ليس له والدان.

(وقفة)

ديفلين: أنت لا يمكنك الجلوس هنا وإصدار مثل هذه الأحكام.

رييكا: هل تظن أنني تست مؤهلة لأن أجلس هنا؟ هل تظن أنني تست مؤهلة لأن أجلس في هذا الكرسي، في المكان الذي أعيش فيه؟

ديفلين: أنا أقول أنك تست مؤهلة لأن تجلسي في هذا الكرسي أو في أي كرسي آخر وتقولين أشياء من هذا القبيل سواء كنت تحبين هذا أم لا.

ديفلين: متى كان هذا؟ متى عشت في دروست؟ أنا لم أصح أبدا في دروست.

(وقفة)

روبيكا: أوه... على فكرة... واحد قال لي في اليوم التالي أن هناك حالة تعرف باسم الفيل، العقلي هناك الفيل الجسمي أي مرضي الفيل حين يحدث تضخم هائل في أحد أعضاء الجسم وهناك الفيل العقل.

ديفلين: ماذا تعنين بقوله واحد قال لي؟ ماذا تعنين بقوله في اليوم التالي؟ عم تتحدثين؟

روبيكا: الفيل العقلي معناه أنك حين تسكب مثلا، أوقية من الصلصة فإنها تكثر وتصبح بحرا واسعا من الصلصة. تصبح بحرا من الصلصة وسطك من كل الجهات وتختفي في بحر هائل من الصلصة شيء قطع. ولكنها غطتلك أنت. أنت التي جلبت لظفك كل هذا أنت لست متخفية وإنما أنت السبب فيما حدث. لأنك أنت لأني مكب الصلصة من النهاية، أنت الذي تخلّيت عن اللغة.

(وقفة)

ديفلين: لا ماذا؟

روبيكا: اللغة.

(وقفة)

ديفلين: ها الحكاية؟ هل أنت جاهزة لأن تغرق في مصاصك؟ أم أنت جاهزة لكي تموت من أجل مصاصك؟ أنظري. ما لأني تتواريه يا حبيبة قلبي؟

لهذا! لا تخرج وتذهب بالسواراة إلى المدينة وتدخل سينما؟

روبيكا: شيء مصاصك، في مكان ما في الحلم... منذ زمن بعيد... سدت أذني بباديكي بقوله: يا حبيبة قلبي.

(وقفة)

وقعت بصري. كنت أحلم. لا أعرف ما إذا كنت رقت بصري في الأحلام أم لست رقت ونحنت عيني. ولكن في هذا الحلم كان صوت رنادي أنا متأكدة من هذا. هذا الصوت كان بباديكي. كان بباديكي قربة:

يا حبيبة قلبي.

(وقفة)

نعم.

(وقفة)

خرجت أمشي في المدينة المدممة. حتى الرجل كان متجمدا. وكنت تلجدين ألوان جملة. لم يكن أبيض. كان أبيض ولكن كانت شدة ألوان أخرى قوية. هذا كأن عروقا تنزوي في داخله. ولم يكن فاعلا. شأن الجلود أن يكون. كان وعرا كثير السهاري. وعندما دخلت المحطة رأيت للقطار. كان هناك أناس آخرون.

سأبدل قصاري جودي لو طلبت مني ذلك. لاحتما أردت أن يطلب مني أحد بدل قصاري جودي. كان هذا ما كنت أطمح إليه حاول حياتي. الآن فقدت فرصة عظيمة. إلا إذا كان كل هذا قد حدث قبل أن أفتلك. في هذه الحالة أنت لست مجبرة أن تتولي لي أي شيء فماضيك ليس من شأني. أنا لا أحلم أبدا أن أحتك عن ماضتي... بل لم يكن لي أي ماض. فعندما يعيش المرء حياة كلها علم وثقافة لا يهتم بالزرات أو المذات الجسمية أو ما شابه ذلك. أن تذكره ينجح لي إلى أشياء أخرى من قبيل صاحبة البيت اللينة، وهل يمكنها أن تصعد باللعن العقلي بالببيض بعد الساندية عشرة مساء. وهل السرير دافئ، وهل تشرق الشمس في الاتجاه السليم، وهل الحمام بارد؟ فقط مرة واحدة خلال زمن طويل، يطالب المرء بده على مؤخرة الخادمة، على فرس أن هناك خادمة. ولكن بالأرجح لا يحدث شيء من ذلك عندما يكون الواحد متزججا، عندما يكون المرء متزججا فإنه يترك الأفكار تأخذ مجراها. وهذا معناه أننا لا نعطى فرصة الفوز لأحسن الرجال. طغ في أحسن الرجال، هذا كان شعاري دائما. "لأن الرجل الذي يحل رأسه ويتقدم دون اعتبار للرياح أو الجو ويصل إلى هناك في النهاية.

(وقفة)

رجل لا يعطيني شيئا... رجل لديه إحساس صارم بالواجب.

(وقفة)

ليس هناك تفاعل بين هاتين البنتين. صدقيني.

(وقفة)

هل تتعبين مسار مديتي؟

روبيكا: نعم... هناك شيء نسيت أن أذكره به. كان شيئا طريفا. نظرت من نافذة المدينة، نظرت من النافذة إلى المدينة، في منتصف الصوب، في ذلك المنزل في دروست Drouot هل تذكرين؟ أوه، لا، لم تكن أنت هناك. لا أنظر: أنه كان يوجد أي شخص. لا، كنت وحدي. كنت، وبهودة، كنت أنظر من النافذة ورأيت جمعا من الناس يسرون داخل اللغاية، في طريقهم إلى البحر، في اتجاه البحر كان يود أنهم يحسنون الورد للشديد، كانوا يرتدون الصباغ، رغم أن الجو كان جميلا في ذلك اليوم. يوم دافئ. جميل من أيام دروست. كانوا وحملون حقائب. وكان ثمة... مرشدون يقودونهم، يرشدونهم ملول الطريق. ساروا خلال اللغاية وكنت أصطليح ربيعتهم من بعد وهم يسرون عبر الصفوف ثم أروا إلى البحر.

ثم لم أجد أراهم. فقدت أثرهم. كنت أعلا شوقا لرؤيتهم وأودا صعدت إلى فوق إلى أعلى نافذة في المنار. ونظرت من فوق قم الأشجار واستطعت أن أرى الطريق إلى للشاطئ... المرشد... كانوا يقودون كل هؤلاء الناس عبر الشاطئ. كان يوما جميلا. كانت الريح ساكنة والشمس مشرقة. ورأيت كل هؤلاء الناس يسرون إلى داخل البحر. وشيئا غريبا عظامهم لست. وكانت حكايتهم تتأرجح فوق الأمواج.

ديفلين : كيف ؟

رييكا : قال لها نكت.

ديفلين : آه، فهمت.

رييكا : ثم في المشهد التالي أخذها في رحلة إلى الصحراء، مع قافلة. لم تمش في الصحراء من قبل. كان عليها أن تتعلم ذلك.

(وقفه)

ديفلين : يبدو أنه فيلم طريف جدا.

رييكا : لكن كان هناك رجل يجلس أمامي، على يميني. كان ساكنا تماما طوال الفيلم. لم يتحرك أبدا، كان مثل جسد ميت. متخشب، لم يضحك مرة واحدة، فقط جالس مثل الجثة. انتقلت إلى كرسي آخر بعيداً عنه قدر ما استطعت.

(وقفه)

ديفلين : والآن، أنظري، هيا لنبدأ من جديد. نحن نعيش هنا. أنت لا تعيشين... في دور ست.. أي مكان آخر. أنت تعيشين هنا معي. هذا منزلي. أنت عذبة طريفة جدا. تمشي بالقرب منك. عندها طفلان جميلان وأنت خالتهن. أنت تعيشين ذلك.

(وقفه)

لديك حديقة رائعة. أنت تحبين حديقةك. أنت أنشأتها كلها بنفسك. حقيقة لديك أصابع خضراء. أنت أيضا لك أصابع جميلة.

(وقفه)

هل سمعت ما قلت؟ لقد أطرتك. الحقيقة قلتُ فرك مدحما كثيرا.

هيا لنبدأ من جديد.

رييكا : لا أظن أنه يمكننا أن نبدأ ثانية. لقد بدلنا... منذ زمن بعيد. بدلنا. لا يمكن أن نبدأ مرة أخرى. يمكن أن تنتهي مرة أخرى.

ديفلين : لكننا لم نكنه أبدا.

رييكا : أوه، لقد انتهينا... انتهينا مرة أخرى وأخرى. ويمكن أن تنتهي مرة أخرى وأخرى.

ديفلين : أنت تستينين استخدام كلمة «نتهي»؟ ينتهي محالها ينتهي. لا يمكنك أن تنتهي مرة أخرى. يمكنك أن تنتهي مرة واحدة.

رييكا : لا. يمكنك أن تنتهي مرة ثم يمكنك أن تنتهي مرة أخرى.

(صمت)

(تخني ورقة) «الرماد للتراب»

ديفلين : و «التراب للتراب»

رييكا : إذا لم تتحكمك السماء بعملك للتراب

ديفلين : لا بد من الكأس.

(وقفه)

كنت أعرف دائما أنك تحبيني.

رييكا : لماذا ؟

ديفلين : لأننا تحب نفس الأغاني.

(صمت)

اسمعي.

(وقفه)

لماذا لم تخبريني عن عشيقته قبل الآن؟ عذري الحق لأن أثير غضبا. هل تدركين هذا؟ عذري الحق في أن أثير غضبا. هل تهتمين هذا؟

(صمت)

رييكا : آه.... على فكرة... هناك شيء أردت أن أخبرك به. كنت ألق في حجرة على سطح مبنى مرتفع جدا في وسط المدينة. كانت السماء ملونة بالدمج. وكانت على وشك إغلاق الستائر ولكني وقفت عدد النافذة لبعض الوقت أنظر إلى النجوم. ثم نظرت لحت. رأيت رجلا عجوزا وولدا صغيرا يشيان في الشارع. كان كل منهما يسحب حقيبة. كانت حقيبة الولد أكبر منه. كانت ليلة ساطعة جدا. بسحب النجوم. كان الرجل العجوز والولد الصغير يشيان في الشارع. كان كل منهما يسحب بيد الآخر، اليد الفارغة. كنت انصاع إلى أين هما ذاهبان. على أي حال كنت على وشك إغلاق الستائر لكسي بجانب رأيت امرأة تهيمها، تحمل طفلا على ذراعها.

(وقفه)

هل قلت لك إن الشارع كان مغطى بالثلج؟ كان ثلجها. لذلك كانت تسير بحذر شديد. فوق التلوات والفجرات غابت النجوم. سارت المرأة وراء الرجل والولد حتى دخلا شارعاً آخر واختفيا.

(وقفه)

وقفت ساكنة. قبلت طفلها. كان الطفل يتدا.

(وقفه)

قبلتها.

(وقفه)

مالت برأسها لتسمع دقات قلب الطفلة. كان قلب الطفلة يدق. (عم النظام جو المحرة والمصباحان الآن ساطعان جدا.)

(رييكا تجلس ساكنة بلا حراك)

كانت الطفلة تتنفس.

(وقفه)

قربتها مني. كانت تتنفس. كان

قلوبها يدق.

(يتجه ديغلين إلى رييكا. يقف لصقها وينظر لحت إليها. ويلبق قبضة يده ويضعها أمام وجهها. ويضع يده اليسرى خلف رقبتها ويمسك بها. يقرب رأسها من قبضته. قبضته تلامس فمها.)

دلفين : قبلى قبضة يدى.

(لا تتحرك.)

(يفتح يده ويضع راحة يده على نفسها)

(لا تتحرك)

دلفين : تكلمى . قولوها . قولى صنع يدك حول رقبتى .

(لا تكلم)

اطلبى منى أن أضع يدى حول رقبتك

(لا تتحرك ولا تكلم)

(يضع يده على زورها . يضغط بطنف رأسها ويميل للوراء)

(إنهما ساكنان لا يتحركان)

(تكلم ريبكا . ثمة صدق للكلمة الاخيرة من كل جملة من كلامها . يخفف من قبضة يده الممسكة بزورها) ،

ريبكا : أخذنا إلى القمارات .

صدى : القمارات .

(يرفع يده من على زورها) .

ريبكا : كانوا يأخذون الأطفال .

صدى : يأخذون الأطفال .

(وقفة)

ريبكا : أخذت طفلى ولففته فى وشاحى .

صدى : وشاحى .

ريبكا : وجعلت منه لفة .

صدى : لفة .

ريبكا : ووضعتها تحت ذراعى الأيسر .

صدى : ذراعى الأيسر .

(وقفة)

ريبكا : ومضيت ومعى طفلى .

صدى : طفلى .

(وقفة)

ريبكا : تكن الطفل بكى .

صدى : بكى .

ريبكا : نادانى الرجل .

صدى : نادانى الرجل .

ريبكا : وقال لى ما الذى معك .

صدى : ما الذى معك .

ريبكا : مد يده نحو اللفة .

صدى : نحو اللفة .

ريبكا : وأعلميته اللفة .

صدى : اللفة .

ريبكا : وكانت هذه آخر مرة أمسك فيها باللفة .

صدى : اللفة .

(صمت)

ريبكا : ودخلنا القطار .

صدى : للقطار .

ريبكا : ووصلنا إلى هذا المكان .

صدى : هذا المكان .

ريبكا : وقابلت امرأة كنت أعرفها .

صدى : أعرفها .

ريبكا : وقالت ما الذى حدث لطفلك .

صدى : طفلك .

ريبكا : أين طفلك .

صدى : طفلك .

ريبكا : وقت أى طفل .

صدى : أى طفل .

ريبكا : ليس حدى طفل .

صدى : طفل .

ريبكا : لا أعرف شيئا عن أى طفل .

صدى : عن أى طفل .

(وقفة)

ريبكا : لا أعرف شيئا عن أى طفل .

صدى : عن أى طفل .

(وقفة)

ريبكا : لا أعرف شيئا عن أى طفل .

صدى : عن أى طفل .

(صمت طويل) .

إظلام ■



شقيقة

واسمة

تسكنها

الأرواح

أحمد طه



سويتر أسود للروح السابعة:

ريما كنا عجوزين حقاً

لنا في كل شارع مقبرة

وفي كل جبانة ذكرى

لكننا إن نطلب من الله ولداً

بل عدة ليالٍ إضافية

وبعض الموسيقى

لنكن هادئة أو صاخبة

فالأكثر أهمية أن نسمع أصواتاً

بغير عيون أو شفاه

أن يضع لهاثنا في زحمة الموسيقى

أن يكون صدرى أكثر التصاقاً بك

من ذلك الموتيان اللذان

الذى لا يشبه ندييك

ولكن..

حتى يسمعنا الله

فلنكتف بتلك النهارات القصيرة

فلنرحل بعيداً عن رائحة الموتي

التي تتبعنا أولما ذهبنا

والتي تشم رائحة خوفنا

ككلاب الشوارع

والتي تتكاثر كالذباب كلما أمعنا في الهرب

والتي تحلم بلمع لحما الذى تعفن داخل ملابسنا

انتظاراً لأيام لم تعد صالحة للسكنى

فلنعد إليهم عرايا

ولنضع أكفنا لليمنى أمام أنوفهم

لنترك أعضائنا الميتة تحت رحمة ألسنتهم

تلمس عنها خمسة عشر عاماً من الإيمان

لنترك فقط القليل القليل، الذى يكفى نوبات اكتئابنا ورعاية

هيسكريا للجنس التى تشتغل في ندوات الأدب والسياسة ومقاعد

المقهى .

المقهى الذى فقدتك فيه للمرة الأولى

وكلمتا مررت عليه

أرى كرسيًا وحيداً

تجلس عليه امرأة مثلك تماماً - وإن كانت أصغر قليلا -

لها نفس الملابس

بالألوان ليست سوداء

وعندما أومأت إليها بالتحية

مردداً اسمك

لم أرها مرة أخرى

أبداً

بعد خمسة عشر عاماً

عندما مررت بذلك المقهى

فى نفس الموعد بالضبط

ونظرت إلى الكرسي وهو ينددن بأغنية حب كانت مشهورة منذ خمسة عشر عاماً.

لم أجد المرأة التى تجلس عليه ساهمة

بوجهها الذى يشبه أيقونات الكنائس، التى صممها أولئك

الفنانين المرضى

بسره التغذية

وبارانويا الإيمان

والذين يرسمون أوجه حبيباتهم البيضاوية بعد وضع عين المسيح داخل عيونهن

وأنتف المجدالية فى منتصف الوجه تماماً

وشفة العذراء الصغيرة - كسندة محكمة - لأفواههن .

والذين يتأملون - بعد العمل - لوحاتهم، مهلكين أنفسهم على نجاحهم فى إخفاء أسرار مضاجعاتهم السرية لأولئك القديسات العذراوات .

يومها وقفت أردد مع الكرسي تلك الأغنية، محاولاً وضع لحن جديد لها، خاصة فى لازمها التى تتكرر كثيراً .

والتي لم تعد تصلح إلا كإعلان يسبق مباراة نهائية فى كرة القدم .

سوف أجعل من هذه اللازمة مقدمة لمباراة فى الشطرنج

تستمر لأسابيع

وتتكنى بالتعادل، ليبقى الملكان وحدهما

ينظر أحدهما للآخر

نادماً على خسارته الجدى الأخير

الذى كان يكفى لجدلة خصمه

سوف أنظر أيضاً إلى الكرسي، الذى عرفته لخمسة عشر عاماً .

متحمساً لغياب تلك المرأة التى تشبهك كثيراً

والتي أقسم أنها تحمل اسمك نفسه - حتى للجد السابع على الأقل -

والتي لو لم تختف عامدة

لأصبح الكرسي سريراً واسعاً

فى حجرة تقع بجوار الحمام مباشرة

وفوقه لابد أن يكون اثناان

أحدهما يحمل اسمي تماماً

ويشبهني تماماً

والآخر

هو أنت .

رائحة تمشى أثناء النوم :

مثل رضيع فى أسابعه الأولى

وأنتى فى موسم الحب

كانت رائحتك

رائحتك، التى تخلفت عنك - خلسة - عند رحيلك، مفضلة معاشرتي والنوم داخل بيجامتي، مداعبة أعضائي الذائمة بطريقة لا يمكن أن تصدر - أبداً - عن قديسة سابقة، فرت من أيقونتها المعلقة فى متحف اللوفر - أثناء تغيير الحراس - لخبثي تحت لحافى .

لاشك أن وجهك يتصدر نشرات الأخبار الآن ويتحكه سوف يكبرون بحروف بارزة :

يطاردون الأولاد البيض المتكلمين
وسكون أسلحتي على التمدد المجاور
وقومها حقيقيي المتفئة براحةك.
أما أنت..

فستكون في البيت

وبالمنطق في الحمام، حيث مملكة الذي تصنع فيه الراحة،
والذي يمثل بأنايب الاختبار والمواقف الأخيرة.

سوف أصرخ وأنا أترجم الخلف:

لننى على استبعاد الامتداد، وإعادة القدسية الهاربة

على أن أحتفظ - في سجنى - بحقيقيي الأسود

لتكون وسادتي

إلى الأبد. □

قدسية تختفي من أيقنتها في ظروف غامضة، جائزة مالية
لأن يساهم في التطور عليها، لا توجد أوصاف للجنة،
سيسعى مخبر سرى ماهر وشديد التقوى خلف ولحمك،
مستعياً بكلاب مدربة يخبئها في جيوب الباطن القصير ذى
اللون الرمادى.

سأغير البار كل مساء

وربما وضعت شارباً مكسيكياً كشارب «محمد متولى»، ودفناً
مدبها كذفن «سلطان دلى»، وفريق كل هذا، عقلاً عربياً نظيفاً
مع إطلاق مجموعة من الأردية السوداء، ذلت الأرداف
الزينة - من حولى - وتحتها حراس يجيدون ألعاب الكاراتيه،
وإستخدام المدافع الرشاشة.

ولابد ذات يوم.

أن يحتر على ذلك المخبر القى - بعد بأسه فعلاً - وهو يدخل
أحد البارات الشعبية، وقد قرر إعلان شره على الرب
سيكون حراسي كلهم بالخارج



ماذا فعلت بمبدئي؟

محمد عيد إبراهيم



في مثلِ حالتي
أحسُّنُ الشجرة،
وهي تَمُدُّ أذرْعَها
تحتي
كالمرأةِ الخيريةِ،

لماذا تريدُ أن أفتحَ فمي
في بريقِ الهدوءِ
فأسعلُ،
فتخرجُ فيرانٌ على هيئةِ بشرٍ
بجناحينِ شفافين
تأكلُ عمرى،

لو أسافر
على عريشِ الشجرةِ
مُفرداً، لو صَفْتُ
كلَّ غرفةٍ في وِحدتي
بطرازِ القباها، أو بالحرى
رائحةَ الماءِ في الليلِ
وهو يجوسُ
كالمسهمِ حادِ الذقنِ
للمرةِ،
بقوانينيها
أفتحُ ظهرى لمن يريدُ،

وأصفو للعثور

على ثمة دم

كجواب الثقة

فى الحوائط

أو نحو الزجاج، يا شبحى:

رغم أنى أرسم ببطء

حياتى حتى الأذنين،

وأستعطى الدفء

من مئلى لنجم

بنظرتيه الأولى، فأنا

مُشرع للخلاص

كالعلم المهندم...

فى حالى

لا أعرف الخصرة،

ضد البكاء

وبابى السماء قُشره الطل،

لا أنيم عصفوراً

ولا أرمى لوزة،

كحلى يأتينى من امرأة

تزورنى كالشوكة

لأننى أحرمها

من يدى

بمُخدر الصنوء

حين الغروب،

كما يصعد الرجل

لوعود الخراف

وهى تُذبح على عرشها،

نزلت بعد ليل

وعمر صرورها عتمتى

فاشتهيت العروس

على عُصونى

تضرب ضحكى

وتلم عظمى..

بدأت السريراً ■





فى معرض حلمى التونى الجديد الخيال الحالم والرموز الموحية عالم اسطورى مجنم بطالته حواء

قا يستضىء الفنان القدير حلمى
التونى بحاسته السادسة
الشفافة والمرهفة المعزجة بالخيال
والى نوازى مصباح علاء الدين
السحرى قبل الولوج إلى عالمه
الأسطورى الخلق لتفتتح أبوابه واحداً
تلو الآخر..

هذا العالم الموحى بما يشبه همس
الفاثات الساحرات - الجنيات -
مشيرات بأصابعهن فوق الشفاه إلى
طقوس الصمت الساكن، وتسمل
أخطو الخلد البطيء قبل السماح
بالتحليق فى أجواء أثيرية وفانتازية
معقبة بأريج رقيق يأخذ الفنان إلى
تداعيات أحلام وردية، يتحقق فيها
بالصورة ما يستحيل على الواقع المادى
المعاش....



وهذا هو ما تأخذنا إليه لوحات
«حلمى التونى» ونحن تأملها وتدققها
ونشاركه وتوه بين شخصوها - التى لا
تخرج عن حواء - وبين عناصرها
ورموزها وتكويناتها المتجددة وألوانها
الحوارية الموحية بالدفء.. وكأننا
نتقاسمها معه، وكأننا فى وليمة متعة
أو حفل تتركى شيق.

ومع استمرارية التأمل - بعد
الانطباع اللحظى - نجد أنفسنا
متجولين فى معرضه الجديد القائم فى
مجمع الفنون بالزمالك بين الأيام
العشرة الأخيرة من نوفمبر والأيام
العشرة الأولى من ديسمبر هذا العام
١٩٩٧ .. تحيط بنا ٤٤ لوحة مضافة
إلى إبداعاته السابقة، كلها بخامة
الألوان الزيتية على التوالى التى أجزاها
خلال السنوات الثلاث الأخيرة.

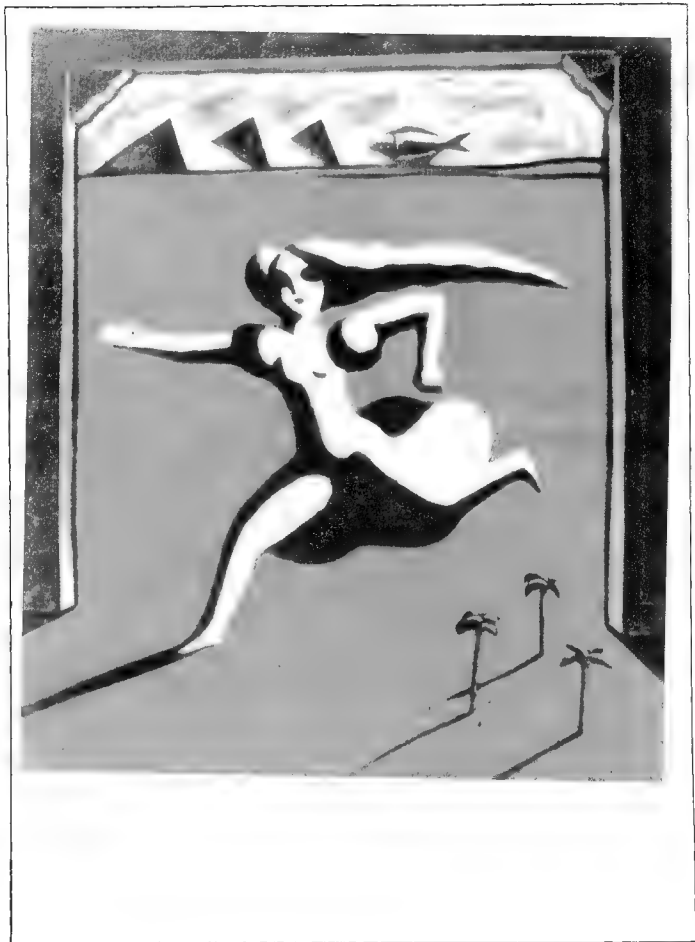


تسحرك هنا وهناك، فنلاحظ
إضافات جديدة بين عناصره، مثل
الأهرامات الثلاثة - هل يغازل تاريخنا
الحضارى القديم ١٩ -

لكن «حواء» تأبى أن تنافسها
الأهرامات أو غيرها، فتتحرك لافتة
للانظار - وتقفز إلى أمامية الصورة..

لتظلل «الأولى» و«البطل» بين
كلمات لوحاته، لا يشغل مخيلته شيء
أو أمر قبلها...

ومع ذلك فهناك ما يشبه الالتزام
من جانب الفنان برمز لا يكاد يفارقه
فى لوحاته - يجد له مكانا يتسلل إليه
- ويكاد يشبه «التوقييع» وهو







«السمة» بما تحمله من رمز في تراث
الفن الشعبي... تطير أحيانا إلى أعلى..
تكنن في طرف منها حتى تكاد تختفي
في إطار اللوحة... لكنها تطل علينا من
زاويتها وكأنها «تشاغب» حواء، لتؤكد
لها أنها منافستها العنيدة...

يستفيد «التوني» برويته الخاصة
جدا من المساحات المسطحة، يجعل
منها «خلفية» يختار ألوانها الخفيفة
لها رمزية عالية تتكامل مع ألوان
عناصره في لوحاته جميعا.. يحملها
طاقة تعطي امتدادا للتكوين - بالطول
والعرض والعمق.. للإحياء بالبعد
الثالث، دون أن يغير من أسلوبه.. كما
تنشئ البعد الزمني غير المرئي، والذي
ينتقل إلى إحساس المشاهد بغير
عناء..

وليس جديدا أن نقول بأن أعماله
تحمل طبيعة رمزية كانت مستوحاة
كلها من وجدان الفن الشعبي التراثي،
لكنه أضاف إليها عناصر تاريخية أخرى
تسللت إليها كما ذكرنا مثل
الأهرامات، بالإضافة إلى تشكيلات
تشير أو توحي من بعيد إلى التجريد...
ومع ذلك فلم يتعد عن «الرمز» في
كل أشكاله وعناصره - الجديدة
والعنيدة - على الإطلاق.

تشعرنا تلك الأعمال في مجموعها
بأن الفنان يعزف بريشته وفرشاته على
جدار الزمن ودراسا لتاريخ، مغلفا
أجواءها بعاطفته وذاتته.. كما يشيع
التفاؤل من بين ثناياها...



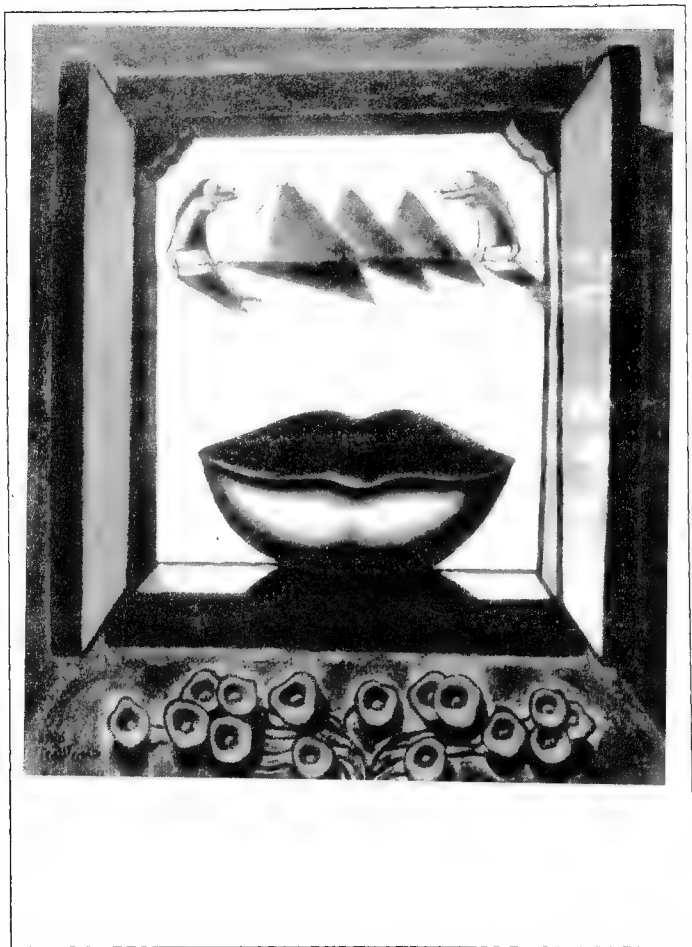
لروحاته موحدة المساحة
٦٠ × ٤٧٠.. ومن الطبيعي أن تكون
لكل فنان مساحة يرتاح إلى التعامل
معها والسيطرة عليها أو التحكم فيها..
لكن اختياره - المريح - لهذه المساحة
بالذات تدكرنا بجوهرية لفظية شعبية
أيضا قد توازي موفياته التشكيلية...

تستوقفنا تلك الملاحظة التي تقفز
إلى ذاكرتنا - الموروثة - نحن أيضا
بحيث نتساءل مداعبين.. هل اندمج
الفنان إلى هذا الحد في موحيات
وأجواء التراث الشعبي إلى درجة أن
وجد نفسه - دون أن يدري - واقعا
تحت تأثير تلك العبارة العالقة بأعماق
الذاكرة المصرية الموروثة على المدى
الزمني حين يقول البعض عن الآخر
«أين ستين في سبعين»؟

أنخيل «علمى الصونى» وهو فى
مرسمه يعايش لوحاته الواحدة بعد
الأخرى.. وحين تتجمع وتتزاحم من
حوله.. فيبحث عن مخرج - له ولها
- فى معرض - وبالطبع يحدث ذلك
لكل الفنانين غزيرى الإنتاج ، ألا
يذكرنا هذا بالشاعر العربى عبر التاريخ
- حين كان يحمل «أبياته» وهى تضع
فى أعماقه، حتى يذهب بها إلى
«سرق عكاظ يلقىها على الناس»؟

والحق أن «الصونى» قد أضاف
الكثير من العمق والبهاء وطاقة الجذب
إلى لوحاته فى معرضه هذا المتميز
والجديد ■

كمال الجويلي





الراقصون

مططفى العايدى



هناك ...
فى مملكة الباليه ..
يتهيأ الراقصون القراصنة للحضور
حيث تتسع فصاحة الأشياء
وتستعيد فطريتها الأولى ...
تنهض الأسوان/ البساتين
الخمارات/ البيوت
المطايا/ المطارات
الكتب/ أسراب الجراد
العصافير/ صناديق الاقتراع
القبور/ مكاتب الفاكس
العروش/ التوابيت
الصواريخ/ جوائز الأوسكار،
تأتى ...
لتهبط فوق جماجم الهندوس،
الزنج،
الصبيبة النافرين،
الأشواوس،
مهج العشاق،
الجوعى،
تلقى «لبنى العطار» بفرشاتها البيضاء
ويصرخ الجنرال ...!

ه لبلى المطار، فنانة تشكيلية عراقية ولدت فى سبتمبر ١٩٤٤ .
شملت منصب مدير عام مجمع الفنانين وشاركت فى المعارض الدولية واشتهرت
بصاوير طلائى فى عام ١٩٩٣ أطلقتها القنات الأمريكية على المناطق المدنية
العراقية .

ثم يبدأ الحشد

والمد

والبرق

والرعد

والسراب الجديد

يخضعها يتهيج المدحجون ، بسلاحف النينجا،

ويدخلون البادية..

تجرى من تحتهم العقول

تعود بهم..

وتقبض علينا ونذما

ثم تعود القوافل فى الليل متعبة

حيث لم تعد الشظايا لغة

ولا الحذاء سبيلا للجاة

ولم تعد للأبدوس وللعاج

أو للحرير أسواق

هنا..

فى مملكة الباليه..

تدخل الأشياء فى الأثنياء

والفضاء يسكن الفضاء

وصقر الماضى.. إذ يرحل فى المرايا

يفقه الجنون الأرضى..

يقدم قلاعه

وأبراجه

وجسوره

وأشجاره،

فى كهف بالذاكرة

يهادن قريسته

ويمنحها جوارحه،

وحريته الباردة

يطلع الساكن فيه كالزبد..

تسوخ ألوية السرايا

ويضحك اللاعبون الهوالس

ينقلب المشهد إلى شرفة

وشرك بديع

ترتدى الروح التجاعيد

ويروح العشاق

بينما المرأة الساحرة تتسلل فى زينتها

لتسقط كشواطئ من نار،

فى انتهاء البراءة الغائبة...

برهة.. يا أيها الجالسون،

ويلف حولها قوس قزح

يتقاتل على صاحبها الموتى

ويتسابق القائلون..

برهة

وتتهمر سحب البلادة

تكتفئ الأعضاء،

تكتفئ...

ثم يسقط الجميع كالفراش

وتدام المملكة...

دون أن تفض عليها الجميلتين. ■

أنا محمود السيد سلامة

محمود قرني



أنا...
شاعر هذه الأريكة
والأرائك المجاورة
كنت أزعج
أننى أقدر على فعل أشياء كثيرة
من أجل نفسى
غير أننى
سأكتب مرتين
عن الطبقة السابعة من جلدى
حيث على أن أبرق
لعدة جهات
أخبرهم فيها
أن التوبة التى تأتى مبكراً
أفضل كثيراً
من ثياب الحديد الأنيفة
التي سوف ترتديها النسوة
من أجل حشرة
أنا محمد السيد سلامة
شاعر هذه الأريكة
يحملنى حمار أعجف إلى مدرستى
تسع سنوات
أصنع فيها حقائبى
من أكياس المبيدات الحشرية

هكذا أمكننى

أن أصاب بربو شعبي

والتهاب مزمن في كبدي

غير أنه يمكننى الآن

أن أعتد على كتفين حميين

لأُمى وأبى

حتى أذهب إلى المرحاض

لكن صفرة وجهى لن تخبوا أبداً

هكذا أنبأ الطبيب أهلى

وهو خلف ظهري

أنا لم أسمع شيئاً من قبل

عن الأفيال التى سوف يضعونها

فى حديقة حيوانٍ جديدةٍ أمام

منزلنا

وسوف يمكننى - بصحبة أخى الأصغر

أن أذهب عصر كل يوم

إلى هناك

لأتفرج

وأبصق

دون إثارة للقلق

*

أنا..

محمد السيد سلامة

الذى كنت أزعم أنني أقدر

على فعل أشياء كثيرة

من أجل نفسى

عندما ضُبطت فى حجرتى بـلت الجيران

استدعوا لها أول قابلة

ليأتكأدوا من عذريتها

رغم أنني كنت أحدثها

عن جواب الشرط والمفعول المطلق

هكذا

يسقط الأنبياء الصغار

فى حفرة أعق من أطوالهم

وعندما التحقت بكايه القانون

كنت أصنع قدمى

فوق أعلى صار فى الباخرة

أقرأ فولكير، مونسكيو، وروسو

هكذا ببساطة

وعندما وقف أبى

- بعضا غليظة -

أمام بقرتيه وجحشه الصغير

ليلقى على مسامعهم نظريتي

فى العدالة

أصبح أبناء السفلة

قادة ومشرعين

وعندما لم يجد القائد بزة

تليق بعمله الجديد

فكر فى أن يعمل - مؤقتاً -

حمالاً فى مزرعة صغيرة

وسياسياً متخفياً

يدقُ - كل صباح -

فى كرسى العرش

خمسـة مسامير

ثم يغنى أغنية النوم:

ويا عمتى قولى له قولى

شال الحبيبة يشتهى حلولى

يا عمتى قولى له قال

شال الحبيبة علـدما مال،

أنا محمد السيد سلامة

كنتُ أشعر بأقدام كثيرة حولى

بعد أن تجردت من ملابسى

ودلق على الطبيب زجاجتى

مطهر

ودفعنى إلى غرفة التعقيم

لاستئصال أشياء

- حتى الآن -

لا أعرفها.

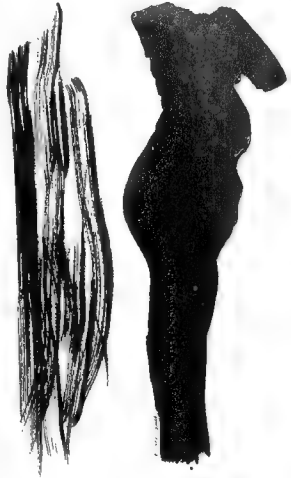


ماعدتش

فى زمان

إلى قنا .. مدينة ترقد فوق غصن الشمس ..

سمير سعدى



تحس بوجودك تشيك!!

ماعدتش تعرف خطوتك .. لما تعود

ماعدتش فى ريحة خبير .. منطة حطب بتقيد،

أو فى قوارب من خشب بيهزها ليل الشتا ..

ماعدتش فى رنة جرس

ماعدتش فى العيد الجديد!!

(اللحظة دى .. حاجة مش منك أكيد)

طعم أصحابك غياب

حتى قوانين الشوارع

شكل تانى اتغيرت

ضلها أصفر صباب

حزنها صمت العتاب،

والشبابيك القديمة

ماعدتش تفرق عن جديدة فى همسها!!

يااااه .. كلها ماعادش فيه حميمية بين عينك وبين

ضى متسرب لها!!

(اللحظة دى حاجة مش منك أكيد!!)

أنا مش وحيد .. ماشى فى دروبك وحيد

ودق قلبى مش سعيد ومش حزين

إكملنى فى دروبك وحيد ..

رغم إنى شاول بين صنوعى ذكرياتى / كل مخزونى

الى مش ممكن يغيب

الضحك أصبح باب ومقفل ع الوشوش ..

(اللحظة دى حاجة مش منك أكيد!!)

ماعدتش بتبوحلك بشى حاصل وتحكيالك

ماعدتش ضحكة وشها

بتزهر الورد ف شرايينك ..

ماعدتش دمعتها بتبل منديك ..

ماعدتش خنقتها صرخة تنادياك ..

ماعدتش غفوتها فرحة موابيلك ..

كل اللي عارفه النهارده ماعدتش زى زمان:

بتحس بوجودك فتمل عليك .. تحصدك

تعصر الحزن اللي فى صنوعك/ همومك

فتنز بأسك يلجلى قلبك/ فتصفى -

من عكار حاوط سنينك

كل اللي عارفه النهارده ماعدتش زى زمان

بتحس بوجودك/ تشيلك!!

.. هل كنت يوم على غريب!؟

- راقض أكون عنك غريب ..

شابل ملامحك بين كفوفى

وشوفى خوفى

ودقة القلب قد دفوفى

وحلمى إنك تخرجى منى تشوفى

عن قريب/ إنى مش عنك غريب

يتلقى طرح السؤال

صديقى مش غريب عنى/ محال!!

كل اللي حاسه النهارده ماعدتش زى زمان ■

ف

خـيـبـة

لـاتـنـين

وتـلـاتـين

شحاته العريان



-١-

عنوان ميلودرامى جدا

مع إن مفيش أى ميلودراما فى الموضوع

أنا عتدى ٣٢ سنة

حاجه عاديه جدا

ويحصل لعدد كبير م البشر

بس أنا أول مرة تخصى

وعشان كذا.. مستغرب..

مش راكبه معايا.. ولا بالعها

معقوله!!

دانا كنت باهرج طول الوقت....

مستلى لما أكبر..

طيب.. أدبنى كبرت..!!

حد ممكن يأكدلى أن ٥٢

مش ح تحصل كذا..

-٢-

فى عز شرد العمر

والنار بتصب على رأسك

وعنيك مخبيه المشاهد الحزيبه

نصارة صاحبك مقبشها

- يمكن ندى الصبح -

والنسوان بيلمعوا

«صبحك صبايا صاحبه

هاللين من كل ناحيه

مدد يا سيدى يحيى

توعندا باللى هيا*

انخطفت... وانسرق منى الهوا بقاعى..

ف مزيكه الدراويش وحة الكمنجات..

أنا كنت بلحق إيه!!

كنت رايح من حته لحته..

وعارف حتى اللى مستلوانى..

الحته لللى متسابه مكملى..

ف البلكونه..

وأنا زائق وسطها بدراعى..

مبستهاش..

قلت المره الجايه ح ابوسها..

أربعتاشر خمستاشر سنه..

وواحد تانيه بتبعد وشها ف العربيه..

(فيه ناس.. يا خير أبيض.. أوهى.. يا سجنون..)

وعقلت..

ياترى مفروض يهدى قد أيه

عشان أصدق جملة أحمد حسان:

(ياد.. افهم.. اللى بيعدى بيعدى.. مفيش حاجه

بتتعاد.. اللى حصل حصل واللى محصلش عمره ما

ح يحصل..)

وأكيد ح يقوللى..

(أنا ماقلتش كدا.. بالطبطب)

-٣-

معنديش أى حاجه أقرلها لأى حد

لأن الحاجات اللى متهبألى أعرلها

أكثر من الحاجات اللى عارلها فعلاً..

ودى قليله..

ويمكن مش مهمه لحد غيرى..

مثلاً:

نفسى ألاقى شقه استديو فى عابدين

عايز أقرأ يوسف إدريس تانى

فيه ملحدين والثقين شاماً إنهم صح.. زى المؤمنين!

محتاج أتعلم كمبيوتر وإنجليزى

فيه اتفاق اسمه دغزه/ أريحا، مفروض بكون

لى رأى فيه..

ح أعمل جنس بأى طريقه.. الأسبوع ده.. الثنائيات

الصنديه طريقه لفهم للعالم

أتوبس اتنين وثمانين بشرطه ببسروح بولاى

الدكرور.

والحاجات دى جذب بعضيها

ومهمه بلفس الدرجة

ويتغير كل يوم. ■

أكتوبر ٩٣

* مقطع من أغنية محارباتنا للشعبي إسماع عيسى

طباغة أخيرة

بهاء عواد

رقص

بتتسرب إيقاعات المزيكا لخلايا الجسم....
بتتفجر العروق ويتفجر الدم فى الأطراف....
بتشرب الروح النغم ويتعكسه على الأرضيه
ظلال بتتمايل وتتزاحم الألوان فى الإضاءة
المنطقه المتداخله.. ومع وصول الرتم لنهايته
العصبيه.. بتيجى الفكرة زى رعشة ميلاد....
رعشة ميلاد متوتر مخدوق...

توحد

صوابه القويه.. صوابه القويه المتناسقه.. بتلمس
بحنيه مناطق اكتشفها فى صهرها... مناطق ضعف
وخصويه
وابديها بتتلف ورا رقبته ببطء.. ولحظه ما بتتلامس
الشفايف.. ويمتزج العرق واللعب والدم،
لحظه بداية الغيبويه.. بتتابع الأحلام السعيده
فى إيقاع مستقر علشان تكون فى النهايه
كابوس السؤال.. مين ساجن الثانى؟

اقتحام

ح اقتحم جلستكم الهاديه...
ح أو تركم بقصه طويله دراميه
اختلقها بالتداعى...
ح افرض عليكم الكلام عن فح الكتابه...
وقبل ما تنتهى القعه.. واننوا يستعدوا للوقوف...
ح أقاچنكم بقصايدى اللى غيرت تاريخ الشعر...



نمرد

الفنانين العظام... اللى ريوك فى مهد الكتابة...

اللى خرجوك للحياة هنس ومتدلح... بعضهم

مات ويستمع بالخلود والبعض يبشرب على

الكتب المريح... ويستمى الخلود براحة بال وطمانينة.

كلهم شاركوا فى صنع مهزلك الخاصة...

وكلهم ورتك الحياء بصراحتها القاسية...

تفاهتهم وضعفهم...

غيرت خريطة الفن....

وفى غمرة اندها شكك بيها...

ح احرقها وأولع بيها سجارة فى هدوء...

وانفخ دخانها فى وشوشكم الساذجة...

وشوشكم الساذجة للأبد...

اعتراف

قصايدى ما بتنتميش لى... دورى فى كتابتها

هامشى ومحدود.. الفن كائن محايد ومستقل...

واحنا مجرد مראيات بتعكس لحظات توتره...

لحظات توتره وعجزه.

١٩٩٤/٦/٢٦



المـارة يتمتمون عنا كثيرا مما شهاب الدين

الصفيرة التي غادرته
رأت عيونه
لتتشبث برفة صديقتها
ذات صباح
وغضب..
عندما سكنت
حضن أمها ليلا

كلهم أرادوا أن يهددهم جناحها
قالت:
تمهلوا
للزهور
لا تغريها نصارتها
وتعرف...
أن أريجها دائم
وليس مجانياً

دائماً:
يفكر النحل في عسله . فقط .
وهو يحط عليها .

صدقتي يا رفيق
لا نقدر على أنفسنا بسهولة
الذين يملقون الزينة على أبوابهم



فى انتظار عرس واحد
لا يدرون
إن كان يأتى .

كل هذه المتنزعات
تجدد أنفاسهم .
المارة يتمتعون عنا كثيراً
ولا يعرفون أسمائنا .

بيوتنا الساكنة ...

تجرحها
لمسات العابرين غير المكترثة
وتحركها
أنفاس الراحلين .

كلدا نجتر همساتهم
فى صمت .

ونبتعد عن الأرائك
التي احتضنتهم يوماً
نتجاهل

بكاءها الصامت
نریت عليها
كلما اشتقنا جلستهم
نواسيها

ولا يحياً بنا أحد

الزيتونة

كانت اقتربت من الإثمار
فلم رحلتهم مفكرين !!
يا كل هذه الشجرات التي انعدت
ليس فى وسعنا شيء
فلا تمنعينا عماليك . ■



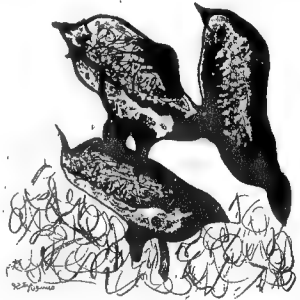
هكذا تكلم قيس يوسف رضا

سأُكف عن عبادة اللامرئى
وأُفرغ مخيلتى من الصور الملفقة
ولحظات السعادة المنتظرة

هناك التباسات فى مفهوم «اللقاء»،
يجب أن أتخلص منها،
على أن أبطل مفعول الاعترافات
والفرحة التى تبدو فى العيدين..

لا بد من الإيمان بميتافيزيقا اللاشئ..

كل أورجازم أبلغه وحدى
سقيّد بلا رحمة فى سجل هزائى -
بصرف النظر عن درجة عذوبته
أو نوع الإثارة الذى يسبقه -
وعندما أحمل السجل فى نهاية المطاف
إلى فضاء شاسع من الظلام والبرد
لن يعيننى معطفى على تجنب الصقيع
ولن تشتعل الشمعة فى يدي.
سيكون على أن أواجه السؤال
دون إسهاب أو ماطلة:
«أنت يا من أهلكت جسدك
فى سبيل اللذة،
أين كل نساءك الكثيرات؟»
يوماً ما
ستأتينى البشارة الأكيدة
وأوقن بالمطلق الوحيد الباقي:



إن أناللك قبل فوات الأوان...

لحظتها

ربما تحفنى الملائكة التي انتظرتها

زماً طويلاً دون جدوى

وأنا أترك عتبة بيتك بلا حزن أو ندم،

وأضيف قليلاً من التراجيديا إلى المشهد

لكى أتأكد أننى أحببتك بالفعل

وأنتك موجودة خارج عقلى

وأن المقهى الذى احترنا يوماً

لم يزل هناك بمقاعده ورواده وعامله...

سيجزىنى الله خيراً بلا شك

عندما تسود شاشة أحلامى،

وقد يملحنى قبلاً على الساحل الشمالى

وعدة ملايين فى البكاء

وسيارة مرسيدس بسائقها الخصوصى

ونساء كثيرات على مقاعدها الخلفية

لا يسبحن أبداً بحمده،

ولا يبخلن علىّ بما أعطاهن

ولا يتركننى إلا وقد استبدلن

بنساء أخريات...

وحتى لو لم يجزنى الله خيراً

له فى ذلك حكمة.

المهم أن أتخلص من الآلهة الكاذبة

وأعبد من يستحق.

الأعوام كادت تنسىنى

أننى أردت امرأة تشبهك تماماً:

كانت إلى جوارى على القطار،

قالت إننى أبداً أكبر من سنّى

وناولتنى زجاجة ماء..

ليتنى أستطيع أن أراها الآن

لأخبرها أننى كنت فى حاجة ماسة إليها

رغم فارق السن،

وأننى كنت قادراً على إشباعها جنسياً

ولم أكن الطفل الساذج الذى حدثها.

أنت أيضاً

سيكون لدى الوقت لأخبرك

أن الغلطة غلطتى.

أكاد أتصورك بعد مرور السنين،

ملاحك تطابق ملامحها

وشعرك مصفف مثل شعرها بالضبط،

تجلسين إلى جوار طفل على القطار

وتناولينه زجاجة ماء.

يجب أن تعلمى من الآن

أنه فى حاجة ماسة إليك

وأنه - رغم فارق السن -

قادر على إشباعك جنسياً

قيس ابن عمك - يا حبيبتى -

إن يظل عندكم طويلاً. ■

القمر وراء السحاب..!

محمد صدقي



ق خلاص..

ليكن ما يكون..

فلنحدث أى شيء يمكن أن يحدث، بعد أن رأى بعينه كل ما رأى..

بعد أن تفجر حوله وفوقه ذلك الجحيم الرهيب..

بعد أن تسفت القنابل والطوربيدات فى لحظة واحدة كل ماصنعه يده، كل ما شكلته أصابعه، وصمغته، ثم نذره، من أرائيك وقرم المسبك العتيق للذى عاش بين أفرانه الثلاثة لسمهر الزهر والنحاس أشقى وأسعد سنوات عمره، بعد أن تصول كل ذلك إلى حمام ورماد وأكوام من الحجارة وقطع الزهر والنحاس والخشب والآلات للمبعثرة بين جثث زملائه العمال..

خلاص...

لا معنى لأى شيء عزيز أو مؤلم..

فلنحدث ما يمكن أن يحدث.. إنها الحرب.. فقط فلنكشف الجديد المثير عن قناعة، لا يهم ما قد يراجه من قلق أو ضياع وهو يلتجئ مع زوجته وابنته وأبيه، خالى الوفاض من أى شيء إلا من كومة اللحم التى معه إلى منزل شقيقته - حورية - التى لم يرها منذ سنوات، شقيقته التى قد تأوى أسرته ألياما، حتى يجد مسكنا وعملا، أو قد لا تساعد..

بشاعة صور الدمار وجثث الموتى تطوف بذهنه بين لحظة وأخرى مع كل صفارة إنذار..

صوت ارتطام الطوربيد بسقف المسبك الاسمنتى..

انهيار الجدران، صرخات الفرع، نالورة الدم المتفجرة من كتف الأسطى حماده، اختفاء رأسه تحت ركام أحجار القرن الكبير، غمامة التراب والغبار حوله لا يرى سوى لون الدم يغطي قميص الأسطى حمادة وجنود الإنقاذ يخرجون من تحت الأنقاض، ثم رجال الاسعاف يضمدون كلفه بعد أن أصبح بلا ذراع..

لو لم يفقد الأسطى حماده ذراعه لكان قد سافر معه إلى كفر الدوار كما انتقا عند أخيه الصغير صاحب ورشة للبرادة ولحام البرشام.. لكن القارة..

تنهم ملامح الصور المتعاقبة التى ظلت تعبت بذهن الأسطى «بحر».. يتوقف شريط حكايتها، يتلاشى تتابع صورها بالأسابع للبهضاء المكنتزة المتشلجة أمام عينيه فوق كتف السيدة العجوز التى تجلس أمامه بجوار زوجته.

صحا لنفسه على هدير الرجل الجزار السمين ذى الشارب
الأصفر فى جلبابه الأبيض وقد مد ذراعه يعبر بتشجعات
أصابه يصرخ:

بس.. نزل الطوريب وسط الهس دى كلها.. زى.. بس..
بوم.. بوم.. ولا لتفجرى، فزى براسه فوق شريط للترامى،
قدام مقام سيدى أبو للدرار، وسكتت الدنيا كلها.. هس..
ماكانش فيه غير الفهار وزنة الطوريب وهو نازل حتى قبل ما
حد يحرف حاجة ولا يصرخ.. لحظة واحدة..

هزت كلمة «لحظة واحدة» قلب الاسطى بحر باحاثات
التوقع البشع للمعنى الذى عرفه منذ ساعة انفجار اللقالب حوله
وانهيار المسبك فوق رأسه..

قال الجزار بإشارات أصابعه «لحظة واحدة» وتهمدت
الأنفاس فى صدر الاسطى «بحر»..

انفجرت شفاهه، اتسعت حذقنا عينيه.. تطلع لوجه الرجل
الجزار، لنظرات عينيه السليتين، المأفونتين وهو ينجر لحظة
التوتر التى آثارها بقره:

.. حبه وصينا لقينا بعدها خذ عندك.. تكرر.. ون.. ن..
ن.. بم.. بم.. بوم.. ثم صراخ وتراب وهجارة وطوب
وعصف بهوت وحرايق وحيطان يتميل وخلق يتجرى وسط
الفهار مش شافيه رايحه فىن، ومين بينادى على مين.. بعدها
سكوت.. سكوت موت بارد، صمرو فقايق، لكن يتنهاى لك إن
الدقايق التى فاتت كأنها كانت عمر طويل، مألوف نهاية،
وأول ما الواحد طلع من الخندق التى كان متحدرى ورأبابه،
كانت الدنيا اطربقت.. طارت مقوف بهوت، وجدردان وزى
الحدادين والخراطين الللى ورا جبل ناصصة وبيوت بياصة
كرمز وكماكينها.. الللى لنذفن تمت الأنقاض، والللى انصاب
بشظايا المدافع المضادة للطائرات.. خسراب.. خسراب
يا اسكندرية..

تفريس الاسطى بحر فى وجوه الجالسين لمظلات رقبته أثر
كلمات الرجل الجزار السمين على ملاعهم وقد جذبت كلماته
لنتباه الأندى الوليف على مقربة منه يوجه إليه كلماته..

.. تعرف يا أسناذ، مش برضه لا مؤاخذه حضرك بتشتغل
فى إدارة شركة البواخر بتأخه صوب باشا وساكين فوق محل
حسونة بخاخ الفول، ابن أخت لكابتن سلمو زميلك، تعرف،
ورينا.. ورينا الللى خلق الملقق، وحياتة سيدى «ياقوت
المرش»، أنى كنت باشرف الناس ساعة ظلمتها من بين
الأنقاض، من جوه تراب البهوت.. وزى ماتقول.. ياسلام
يارجاله.. أبو.. و... و...

لحظتها.. كانت عينها الأسطى «بحر» قد شامت فى غلالة
من ضباب الأتربة التى رأها بنفسه حوله، داخل ورشته فى
كرموز، كما رأها قبل ذلك بين أنقاض البهوت قرب منزله،
وأمام فرن حبيب بحى الأنفوسى، وعويل للنساء والأطفال فى
لأذنيه يبعد له تأثير ما حدث..

انتبه لنفسه يحمق فى وجه السيدة الصغيرة ذات العينين
الصليتين الراققة أمامه، ثم أثار رأسه نحو ابنته «سوت»، يتأمل
شرونها بجوار ملتصقة بانفذة القطار ومعتنئة أهاها «ببزو»،
تعود تستمع مثله للحديث، تتابع ما يحكىه الرجل الجزار عن
الهلل الذى عاش فيه، والخطر الذى يشهده..

زحام الركاب فى عربة القطار يخلق أنفاس الجالسين
والراقين يتحدثون أو صامتين، يعيشون تجربة الترهان فى
دائمة الخطر الذى دفع بهم إلى القطار يزفرون أنفاس الترقب
لانتظار لما لا يعرفون، حتى صرخ الأندى الوسيم الراقف إلى
جوار مقعد الاسطى «بحر» وهو يميل فجأة برأسه وجزء كبير
من كتفه اليسرى، يوشك أن يسقط بجريدة «الصبرى» التى
يلفدها بين ذراعيه، لا تفارق عيناه عناوين الصفحة الأولى،
تفريس فى صور أسلحة العرب ووجوه قائدها العسكريين يتابع
سطور بلاغات وكالة أنباء «رويتر» من آخر نتائج لغارات
طائرات الاسطول البريطانى على قاعده «طبرى» المربية ثم
سقوطها فى يد القوات الانجليزية والاسرائيلية وفقدان
«جرايانى» للقائد الايطالى ثلاثين ألف جندي ما بين قتل
وجرح وأسير.. مشفوعة تلك البلاغات بخلاص صور كبيرة
لطوابير ألوف الأسرى يخترقون رمال الصحراء سورا على
الأقدام تحت حراسة الجنود الأمريكان والاسرائيليين فى اتجاه
معتقلاتهم قرب الاسكندرية.. طوابير أسرى متعبين منكس
للمرعب، طوابير طويلة ملتوية للمرار لا نهاية لها بين ماثات
الصحراء تسميها وكالات الأنباء «طوابير الموت»..

يصل رأس الأندى بجريدة «الصبرى» بين يديه،
لا يزال يتابع أخبار النصار فيما يمرق من فوق كتفه ضباب
نوبى طويل فى جلباب أبيض متخطب يساقبه أمثلة الركاب
وزعوس الجالسين على أرضية المربة بين أمثلتهم، حاملا
على كتفه عربة أطفال جاذبة بأربعة بارج عجلات من
الصحون اللامع يصدم بظلالها الجاذى رأس الأندى وهو يمر
من خلفه فيصرخ متحمسا مؤخرا رأسه براحة يده:

.. عربيات إيه بس فى الأيام السود دى.. إلنولسه يتفلقوا
عربيات تهجروها هى كمان، ماتروحوا تموتوا زى اللر
بموتوا كمان..

وبعض مباني طابية «قابت بيه»، وما لا يعرفه داخل مخازن الجمرى والمرض الجاف وملقطة مخازن الفحم وحلقة الأسماك حيث عادة ما كانت تصحبه أمه معها إلى هناك، ثم الصراخ والعيول، ويد أمه تجره ورامها، وأبوه يذهب بهم متجسلاً بين أقدام المهاجرين مثلهم متزاحمين نحو محطة سكة حديد القناري، طريق نجاتهم الوحيد من الخطر..

بيزو.. قبلها بأيام كان يسمع عن احتمال سفرهم بعد أن أغلقت مرسه وتصل أبوه عن العمل يومين عقب إصابة ابن خاله فحفي بالشظية في رأسه ثم.. مات في المستشفى..

لكه الآن في حجرها وقد دغدغت نسمات للغروب أعطافه هذا قليلاً من اضطرابه يرقب متعباً ما حوله بين الزحام يسأل ولا يسمع الرد، ثم يسأل حتى يمل ويلطشه هواء نافذة القطار فيروح في سبات هادئ على وسادة من ساقى أمه وصدر سونة، يسكن نائماً وعربات القطار تهدئ من سرعتها، ودمهور تقترب، تقترب، ويستدير جانب من مباني بورتها الخارجية أمام عينيها وأعين الركاب الذين يرقبونها مثل «سونة»، وفي خاطرهم كل ما يسمعون عنها كمدينة صغيرة ليس لها إتساع الاستكبرية أو نظافة شرارها الفسيحة، هل سيجدون فيها سكناً رجعلاً.. أم سيظلون متسولين بسبب للحر كما يقول بعض من سبّوهم من المهاجرين..

صغير القطار يشتت أفكار «سونة»، ومع صدى صوت عجلاته يسمي مواصلاً زحفه، يشق طريقه، يستدير مع القضبان عبر مساحات واسعة المدى تختلط فيها خضرة البرسيم بزرقة السماء..

من قريب تبدو ظهور البيوت وفناءاتها الخلفية الراضية مع جمعة النهار، ومن بعيد تروح متاخنة حلال القطن ومآكن وأسطح البيوت المائبة وسط رهوة المدينة التي ترتفع شيئا فشيئا، تقترب، تشملها رمانية الأشياء مع اقتراب غروب الشمس، وما يوحى به من نظرة سكان المدينة الكبيرة لتريف، وماذا يمكن أن يضمه قلب هذه المدينة المجهولة للكثير مما لا يعرفونه سيحدث لهم..

مدينة دمنهور عبر نافذة القطار الزاحف راضية بمبانيها المتحددة من قمتها إلى أطراف وأيديها تبدو في إطار غروب الشمس وانكسارات أضواء حمرة الشفق القادم وجلال ما تمنحه ساعات الغروب من أحزان مستدير مولىة ظهر بيوتها، تبدو وكأنها تستعرض مبانيها العالية التي تتضح معالمها ثم تخفى وراء زحف القطار وهو يشق المدينة تصرخ صغارته نحلة حادة كأنها تطعن عن وجعها.. تسو..و..ت..

المدينة الراضية عبر ظلال الغروب تدور تدور، تبدو أمام أعين القادمين إليها كملجأ غامض ينتظرهم، يرقبهم كل مهاجر بمشاعر غير التي يرقبها بها الآخر ويذهب سونة وأبؤها، بل وحتى أخيتها الصغير.. بيزو.. الذي صمما من نعاسه يخترس في كل ما يراه عبر نافذة القطار ابتداء من كشك السيمافور المزدحم والإعلانات المكتوبة على جدران البيوت الخلفية جاهدة أن يقرأ بعضها في غبشة المساء...

مشاعر اغتراب قلقة تضغط قلب «سونة»، بإحساس الرغبة في سرعة إدراك كيف يعيش من هم وراء حيطان هذه البيوت من سكان، تجتذب أنفاساً عميقة لرائحة المكان حولها مع اقتراب الأشياء منها... تقرأ الكلمات الكبيرة المألوفة المكتوبة على الحوائط المتراخمة مع رائحة أحضان الأشجار ورائحة مخازن زيوت وغاز وورق النسك الحديد، رائحة مربعات كتل خشب فلنكات مكدسة في مربعات فوق بعضها، وطردو بضائع تملأ عربات قطار بضاعة متوقفة بلا قاطره....

كل شيء حول «سونة» مع تقدم زحف القطار تتجمع صورته في مخيلتها وعيناها تتابعان ظلال البيوت بنباتات ست الحسن واللبلات، ونوافذ بيوت ويكوتانها تكشف عن حركة سكانها، ثم حوائط صماء مكتوب عليها كلمات إعلانات «قطرة الأحمر... كارتشوك ميتسلان... ششم الذيك الاصلى... أسبرين باير... باير... باير...

القطار يسير... يسير يلحف بطيخاً، يزداد زحفه وقد علا متجوج ركاياه استعداداً للذلول، وظهور البيوت تتوالى، تتوالى مكتوب عليها خلال تراجعها حروف كلمات بالهوية الحمراء والخضراء والسوداء... «تيم شبرا الزياضى.. الكابن على أبو علو... ثنرات السماء المصرية أبو شوشه... ششم الذيك الاصلى، مدحود السمدس جدد جكا... وأخوه سلامه البيل... يحيا للنحاس باشا... زعيم الأمة...

تتكرر كلمات زعيم الأمة... زعيم الأمة... ويدها سماره المدوني كابتن فريق الأسد المربع، ومحروس الشباش... لتتجبرا الوفدى الأمين... الأمين... رجل النزاهة نائبكم محمود باشا...

ثم بقية حروف اسم الباشا مطعومة ببقع قطران سوداء... تحتها كلمات.. يحيا العمال... ثم لافتة كهربائية مهشمة وكلمات خضراء صغيرة تشع بضوء لافت «كينالا حجازى» أعظم دراهم للشقاء...

بيزو الصغير يتأمل في مدخل المدينة ظهور بيوتها، كل ما يمر أمامه، وسونة تتابع خلف رأسه المسكدة إلى نهدتها ما

القمر وراء السحاب

العمراء قابضاً على عصاهما القصيرة يلوح بها عالياً لسانق
للقطار صالماً بصوته الأجلج...
علدا... لك... لوعا... لك... رجلك...

للقطار يتحرك بطولنا، تزداد سرعته، يبتعد عن فضاء
المحطة مع بداية التمتع أنواء مصابيحها الكهربائية المدهونة
بالبون الأزرق، يبتعد تتلاشى أصوات عجلاته والقادمين إلى
المدينة من سكانها والمهاجرين الجدد يصعدون سلام الكوبري
الحديدي إلى أعلى، إلى سطح المدينة، يخطفون بوابة استلام
المتنكر...

بين لحظات صمت مروع كانت «سونة» تخطر أولى
خطواتها مع أبيها وأميها وأخيها تستقبل سكان الليل الجائهم على
فضاء مداخل المحطة بمقاهي المتلاذلة وحول فتحات مخبأ
للغارات الجوية الذي يتوسط حديقته...

أبوها تتوقف لحظة ينظر قلقاً لها ولأمها وعدد من
التشاليين يحركون حولهم بأسمعة المهاجرين، ونداءات حولها
وأكثر من خاطر يدور برأسها عن منزل زوج عمتها الذي
سيزهون إليه...

وهي ترقب قلقاً ما حولها «كان قد هاردا تذكر وجه ابن
خالتها «فحى» خطيبها الذي كان يعطيها مجلة «العشرين
قصة» وآخر من زارهم قبل الغارة الأخيرة ثم نزل متأخراً ولم
يصل إلى منزله في «الأنفوشي» حتى عرفوا بعد يومين من
النظم «زين السمالة» وإصابته بكيف حملة رجال الإنقاذ إلى
المستشفى الأميرى جثة شقت رأسها بشظية من شظايا مدافع
مقاومة الطائرات التي أغارت على موقع غواصات الأسطول
الانجليزى المستعينة تحت مياه البحر غرب قلعة «قايت بيه»
وحكاية الطوربيد الذي شرد عن توجيهه، سقط فوق شريط
للترام قرب قرن «جيب»...

ملاحم وجه ابن خالتها «فحى» بين عينيها وشبابيك
حجرته المسطحة على الشوارع أمام مقهى «أبو سنة» أي حجرة
ستتأذى عنها زوج عمتها لأقامتهم فيها حتى تهدأ الغارات أو
تنتهى الحرب... أي جيران سخط عليهم نوافذ هذه
الحجرة... 19...

تدور «سونة» بنظرته بين زحام مداخل المحطة
بالمهاجرين وأولادهم، تتابع بعينيها أنواء نوافذ البيوت
الهميدة المستعنة بزيقتها تقول لنفسها «حتى خلال ظلام الأيام
وسعوايتها توجد بعض الأشياء الطيبة... من يدري... قد
يكون ابن عمتها «حلى» الذي سمعت عنه والذي ستقيم مع
أبيها وأميها في منزلهم سديقاً يخلف عنها آلام غربتها... ترى

تلاحظه هي الأخرى، تتعلق عيناها بأسطح البيوت ونوافذها
وملابس أطفال ملونة منشورة، ويخيل رجل وراء زجاج نافذة
زجاجية مضادة بدفعة كبيرة يتحرك في بهجاس زرقاء وراء
أمرأة بهضاء فارعة اللون في قميص نوم حريري أحمر
هفهاث...

ببزو وهو غارق في تأمله لكل ما حوله وللقطار يقترب من
دخول محطة المدينة وشعر بيد أمة تلتذعه نحوها وسونة
تكتأب والفة تسوى ملابسها وأبوه يسحب المقببة الخشبية من
تحت المقعد والقطار يشق طريقه في نفق المحطة العالي
الجدران أسفل الكوبري الحديدي الذي تربط مستفاه ما بين
رصيف الذهاب ورسيف اليااب بمعنى متباطئا أكثر حتى
يتوقف ضاماً أمام مكتب ناظر المحطة ويبدأ تلو أمام نوافذه
أصوات المتدفعين المتزاحمين بأسمعتهم حول نوافذ القطار
وأبوابه ساخطين مستعجلين تتطاير فوق رؤوسهم نداءات
المصاليين «أبوه ياريس» مات هناك، بدت يا أوسه» و«اريس
حميدى» البنت دى بنت من التي يتحيط با جماعه» عدينى،
إسقله... حاسب... حاسب...

باب العمرة الأخيرة من القطار خلال زحام وصراخ
النازلين يلفظ الأسطى «بحر» ساحبا إلى جانبه حقيبة الخشبية
في يدها، يلتقط من زوجته بعض اللصود حتى تلتذز سونة
قايضة باسنانها على طرف ملاكتها الحديدية المتلفة فوق
كتفها، ساحبة في يدها ببزو الذي أسرع إلى المقببة الخشبية
يجلس على حافتها بجوار أمه فيما جرس المحطة بدق...
بدق... والرجل الكهل الضخم البهجة الأعرج منادى رصيف
المحطة يقفز بساقه الخشبية بدق يكعبها الحديدي رصيف
المحطة تك... تالك... تالك تالك...

الرجل الأعرج يقفز بعكازه فاردا ذراعه أمامه في
الهواء...

صنره المروض بزندقه المتقولين داخل سترته الصفراف
ذات الأزرار النحاسية يتدفق للامام فوق الرصيف بين زحام
ومضوء أحاديث ونداءات المهاجرين يصيح رافعا رايته

هل يمكن أن يكون قريباً من مشايرها مع مثل ظروفها...؟
هل هو في مثل سنها كما قالت لها أمها... أنراه يكون أمنا...
لم تستطع «سونة» أن تواصل تخيل صورة بينها لملاح
ابن عمها «عدي»، وقد فوجئت بأبيها بين زحام الذين انتحرو
جانباً أمام بداية المحطة بأنبيها أن تقترب منه وهو يقف إلى
جانب أمها يساوم أحد الشبانين....

رأت أباهما يشير برأسه إشارة غامضة لأمها قبل أن تعدد
يده إلى الحقيبة بقرتها من قمصيه، ثم يدس يده في جيب
بخلطونه قاتلاً بلهجة المعتذر

أبداً... لا مؤاخذه باريس التي شذاه الله لا يورك، الطوان
أه... دا سبوي جوز أخني زي ما قلت لك...

مد أبوها يده ويخرج من جيبه مطروف خطاب قديم يقدمه
للشمال قائلاً:

اتفضل، الطوان على ظهر الجواب، تعرف تقراء، وإللا
أسمعهوك... شوف يا سيدي...

أدار أبوها المطروف بين أصابعه مشيراً إلى كلمات راح
يقرأها... «من طرف المرسل للعاج موسى عفيفي السباك،
دمهور، حارة البشير رقم ٩١».

قرأ العنوان بعصوت مرتفع ثم دس المطروف في يد الشمال
قائلاً:

زي ما اتفقنا على الاجرة، عرفت الليبت فين... موافق؟
لاحظت «سونة» متعجبة لملاح وجه الشمال وهو يتناول
المطروف من يد أبيها، يهزه في يده، مطلقاً شفتيه ثم يمدد
بظفراته بين الزحام كأنها يحمل في واجهة كنيسة الزوم
الكاثوليك ثم إلى يسارها ناحية كبرى شبرا، يهمهم بكلمات لا
ينطق بها لسانه، حتى عاد يفرس في وجه أبيها ومشاعر
متصارعة فضحها وجهه اللحيل وهو يحك شعر ذقنه بظهر
راحة يده متردداً...

بدا لسونة دون أن تفهم لماذا... كأنها الشمال يريد أن يقول
لأبيها شيئاً ما... مثلاً... إنيح الاجرة مقدماً... أو... لا أنت
أحق بالاجرة... لماذا لا تعمل أشياكه أنت بنفسك... أو...

ظلت تخيل شيئاً كهذا... حتى قطع أبوها تردد الشمال بعد
أن تأمل سكرته العائر قائلاً:

يا ناس عيب، ماصحونا، دا احنا برضه صديوقكم... دا
الواحد لو كان يعني...

شيء ما هز قلب الشمال بعد كلمات «صديوقكم» ما حدث
ضامن بكرة، كأنها تتحرك بين جوانحه رغبة جامحة تدعو
لأن يقول شيئاً ما... لكنه تحرك آخر الأمر...

اتحنى على الحقيبة يحملها فوق كتفه رافعاً سلة أدوات
الطعام يسرها قائلاً:

خلاص باريس، هات جماعتك وزايا... بينا...

قرب أمها أمسكت بأخوها، خطت وراء أبيها والشمال بجوار
سور المحطة الحديدية حتى يجاوزوا قنطرة كبرى شبرا لتجد
نفسها بين زحام مهاجرين عديدين يقفون ويجلسون على
الارصفة، تسمع نداءات وصياح بأعة كرهه وسدوشات، ثم
أسرة اسكندرية في خيمة من لفيف إلى جوار مقام سيدي -
أبو كعاجة - تبوح كرويات الشاي للجالسين حول سور المقام...

وسط هذا - المولد - تالت حينها حتى استقرت نظرتها
على فتحات التهوية المبني مخبأ الفارات الجوية السخفي أسفل
حديقة ميدان - الرحبالة - لتسمع أمامها وهو له تقيم أسر
«عديدة بأمتعتها وأطفال يتصاحبون حول بكاء طفل يبحث
عن أمه، وأباهما يلتفت لها يبحث عنها مشرباً يده...

كلمات أبيها يطلب الرحمة واللطف من الله في أذنيها،
خوفه عليها وهو يرى مآثره - نذاه لها أن تقترب منه أكثر
جعلها كل ذلك تسرع في خطواتها وراعه - تحاول أن تسمعه
حتى لتكتبه فجأة للشمال يشير برأسه وسط ميدان «الرحبالية»
لحو لافقة حارة «بركات»، قائلاً لأبيها:

- المارة بعد التي جابه على اليمن، في آخرها بيت
الاسطى عفيفي....

- يعني خلاص... وصلنا.../

- أيوه... بس رينا يسر وتلاقيه ما سافري...

- ماسافري... يسافر فين دلوقت؟

- إيهبني كده والله أطعم ممكن يكون سافر على حلق
للجمل...

- حلق الجمل... إيه حلق الجمل دي كمان...؟

- بلد بعد «الحمودية» فيها ورش سباكه معادن ويراده
بتشغل لصاب الجيش الانجليزي، كثير من العمال بتشغل هنا.

- وانت إيه عركك إن الاسطى موسى عفيفي...

- سمعته بيهنكم مع واحد عامل زميله في دكان العبسي
الشريفي من أسبوع... أصل أنا ساكن في آخر الحارة معاه...
ما أعرض إذا كان...

- ماصحرفش... وسأكت... وجاوبني عند المسطة...؟ يا
راجل حرام عليك... مد بينا مد تشوف آخره بخننا مع هنتر
وموسيلوي والدماهرة... مد... رينا يسر... ■

هذا هو الفصل الأول من الثلاثية الروائية التي كتبها محمد صديقي في
للفترة من ١٩٦٠ وأنها خلال مدة التفرغ من وزارة الثقافة عام ١٩٦٦.

الموت طومان

بيومي قنديل



قلما عدت عليه لوحدي الصبح بخرى فى طريقى
الى كنت حفضته وحفضنى، وهو واقف ع الجسر
عون، راسه فايتة من شواشى البوص ونحيف زى ماطلعنا علا
وش الدنيا لقيناه وأنحف - وبابن الواحد ملنا كل ما بيحلف
يطول - وشيات صباى لحاس السمسة أنشاهد عليه، وى غبرى
ونجمة الفجر بتميل ومعاه الليل للغروب، نفسى وقف فى
سدري وشدى إنهدل منى: كل دا حصل ما بين شاشاة الفجر
ومرواح القمر؟

كان واقف علا جسر الترعة اللى بسميها إحنا ولاد «سرس
الليان»: / الطريحة/ ولاد «كفر سرس الليان» قصادنا فى البر
داك ها بيسموها: / البحر/ وماسك فى إيديه ورا منهره
ششرة فى منقرة زغيرة - الشبورة كانت للساع واقفة ما
إترفعت ش - ويتطلع لبوص/ برمودة/ اللى الطيبان كان بدا
يدب فيه. رميت عليه الصباح:

- صباح الخير بابا فرج!

فى ديك الوقت، يعنى وى دوران الخمسينات ع شان توسع
للسيدات تدخل، كنا للساع عيلة واحدة كبيرة، كبير «سرس
الليان» وكفرها والبلاد اللى فى ريجهم، كل الرجالة كانوا
أبهات لكل اللى كانوا فى سنى، وكل الستات كانوا أمهات لهم.

ولما أبوى طلع بعد نص الليل الجوواكى من دارنا - منه
لنفسه - زى ما يكون فرخ جان وصفر فى وده، طلعت وراه.
زق الباب بتاع الخص البرص علا أبوى «فرج النوحى» خش
وأنا فى دله. لقينا القمر اللى دخل معانا سبقتا ووقف منور
نص وشه وسايب نصه التالى. أبوى إتكسكس بضمهره لورا:
مفرهد ويبلهج، وأنا لحقت إتكسكست فى نفس الوقت وبياه لأقع
تحت رجله. وقتها ما فهمت ش لكن حسيت بوجود مفاجىء
لشى مهول طب خرع أرجل الرجال. إتطلعت لأبوى «فرج
النوحى» لقيته بيلوى عنقه علا كتفه ناحية الرجالة اللى كانوا
ضاربين قوس حولين باب الخص البوص ويصلب، إتطلعو له
زى، وبابن هم قرو اللى ما قدرتش أقرأه وقتها فى عينيه،
رجعو لورا زى ما تكون صخرة وإنفصلت قدام عينيهم من قمة
جبل شامخ هرسهم فى السفح.

لما ماردت على تحية الصباح، قلت أكيد الواحد ملنا كل
مايكبر سمعه بيقول، وهو كان علا وش النمانين زى ما حسينا
له، بالتقريب، إحنا اللى كنا دقينا فى التعليم: شاب فك فلاكة
سكة حديد فى ثورة برمهات ١٩١٩، وطاطا شالها م الأرض

بس سايب شماره فوق كوعينه زى ما تكون غيطان الأخرة
هى روخرا مستليياه. ويقول ما أحق فى الخرزتين الازاز فى
عينين أبوى، حنط لكم وشه بعيد على وهمس زى ما يكون
بيكلم أبوى «فرج اللوحى، لللى راقد ممدد قدام مندا؛

- يرحم عضاك أرحم الراحمين!

لما بصنيت لقيت كوبرى «الججاجة» على بالسكة تحت
رجلى، إطلعت فرق كنتى عليه لقيه واقف زى ما كان ساعة
ما عنيت عليه: مشرع عينيه البوص لللى كان واقف قدامه
بلده، وجازع شان كذا إتأكدت وقتها م الللى حصل، وما
سألت ش زى غيرى ما سأل ولا أتحدت ش زى غيرى ما
إتحدت، وعندما جيت أحط قدامهم الللى شفته - وشبى فى
الوقت دا كان إخصر - لقيت يقين غميق سرح بيلهم وزمغ
زیه زى أى دين. إيه؟ إله الخصى البوص نزل مبنى كدا - منه
لوحد - م السعا السابعة ستر الدراجل العجوز لحد ما سر الالاه
طلع لفوق والبدن رجع تانى للأرض - متطلع وقادر - واليقين
دا قعد لكم يتبني كل مدا زى معبد الكرنك كل جيل يتصيف
الللى يقدر عليه. جيل بشرح:

- والخص الللى نزل شال طوالي طلع بس إحنا ما شناهوش
وهو طالع، إحنا أصلنا مهمما كنا ضعاف؛ عقلنا كنز وبصرنا
كليل.

- طيب النادر الللى بينكر طببان الخص من فوق يعرف
يقول لدا خص بوس بينق م الأرض إزاي وإزاي الأرض بعد
كدا تنشق وتبلعه فى ثيلتها قبل «الكن» - ودا الاسم الللى كنا
مسميته لابه «مسعود اللوحى» وقتها - ما يطق الساقية بروجى
الأرض المحروية. والإيمان دا أفضل ماشى بين الأجيال الللى
ما عرفت ش طريق المدارس لحد ما قُرب يهز الللى شفته
بنفسى أنا ثلثى الللى كنت من أول الللى إتلمو تعليم أميرى غير
أزهرى فى بلدنا.

ولما أبوى لللى الجيران الللى كانوا مطاردينه فى السن
إستضعفوا نفسهم وإستجدوه وفوضوه سكيكى يذب عنهم فى
عمل الطقوس الللى عارفينها أربع وعشرين قيراط ويقدرو كلهم
يعملوها زيه، ونتر إيداه ناحية الجبانة ما فهمت ش رفضت ما
انى ش فاهم الللى قامو جري فى إتجاه السهم الللى إيد أبوى
رسمته فى الهرا، علو كدا إيه لحد ما رجعو شايلين خشبة
الخص. وفى الحصة دى «مسعود الللى كان إسم «الزُخ» وقتها
للساع لازق فيه وصل وروى وصوله السؤال الللى فضل حيران

حطها علا كتفه من محطة «مولف» ع شان القطارات الللى
شايله العساكر والخزيرة تنكسح - زى ما حكا لنا - وفصل
يجرى، وهو عاتلها لحد ما لقا نفسه فى أول «سرس اللبان» قام
ريجها عن كتفه ع الأرض علا جسور ترعة «السراسوية»،
بس صنيت وأنا ماشى علا ريشة قداة «الجمالة» ريج للطريق
لاجل حشيشها يسحب ندها يلغى لى جزملى، ما أنمش علا
رجلى بخززانة الناظر «الوئى غبريال» فى الطابور، وسألت
نفسى: طيب لو ما كان ش سمعى باصين عليه أكيد شافنى و
عينيه - صلاة الذبى أحسن - السامح ناصحين زى حبيبتى
«يسر»؛ سود ويلمعو - والأكادة بص لى موش ما بص لى
ش، بس علا غير عوايده معاى ومع الللى فى سنى لا إتسقم ولا
شبهه الأبيض إترش، ولا مد إيداه فى عبه الللى كان داهم ن
عمران، إى شى جميز متين، وإى شى ثنى مرمك، إى شى
لعبة خشب، وإى شى إيد - حجر بصوابها الخمسة مجموعين
نص حشان، الللى ولاد جدود الجدود - أبواه هم دول، عليكم
نور، المشتومين فى الكلب للمتقدمة - لمبو بها فى يوم من
الأيام، وإلما حاربت بطلعها من جوف الأرض رى التراب وقت
الخشخشر. وكل الللى حصل سحب عينيه عن كدية البوص
لللى واقفة قدام منه وحطهم فى الأرض تحت رجليه، أكيد،
عابز يخبى شى إيه هو ما عرفت هوش غير فىن لما هدم
أبوى لللى كانت شالعة عليه بقت تيجى علا ادى.

ولما الجيران الللى كانوا واقفين - قويس - حولين الخص
البوص قرو عيلين أبوى، وفهمو وإطلعو لى زى ما يكونو
بيصلو بلغة فوق اللغة، زى ما بان لى فى عيليه، لاجل
يرضا، ولما صن وطول فى صلتاه، توجوه كل مرة زى المرة
دى، وهو مط بوزه قدام منه زى ما يكون حمل ثقيل بيشكو
هو له، وهو بيعتله علا عنقه: يعمل الطقوس الموروثة لأعز
الغزاز. ما أطول ش عليكم، سابهم واقفين يرا ويخل هو الخص
البوص لوحد وأنا وراءه يحكم جهلى: سبك الجفنين بالرموش
البيصاع الجنتين السود الللى فضلوا زى ما هم ما غنموش. وقرأ
سورة «الإخلاص» قرابة الأسمين الللى حافضينها غيب ن:
القفاف زى الكاف والصاد زى سين زى زين، سمع مرارين.
وساعة أبوى ما لقا الأراجل العجوز مدير وشه منه لوحد ع
القبلة وممد رجليه، زم شفتين عصرهم، وما عرفت ش
بيعمل كدا إيه غير ساعة ما تحت خرزتين إزاز برقو تحت
جفنيه ساعة ما مد إيديه تحت البردة الملتورة ع الأراجل
العجوز ع شان - أكيد - ممد ذراعيه وهم للسامح دافقين قبل
ما يبردو ويخشبو، ولقا الأراجل العجوز عامل حساب دى برده،

لنصفتهم فوق اكتفهم، سكنت منها ارواحها، وهم فصلو
صالحين عيونهم عليها لحد ما خذت بعضها وسكت نفس القنا
اللى جوزها مسكها قبلها فى اتجاه الجسور، وهى قافلة بقها
وبتحس علا بطنها وسدرها واكتفها زى ما تكون بتكشف دم
بدا يشب تحت الإسهام الللى نزلت زى المطر من عيدين
الجوزان رشقت وباتت فى جكتها. صحيح الجوزان - وكانو كلهم
بالصدفة كبار فى السن، ما فى شى غيرى يادوب - ما كانوا
زى ولادهم ما بقو بعد ما إتعلو وإتوزو وإتقدمو، يحرموا البكا
وبكا اللسات بالذات وصوتهم وحقا هديهم ع الميادين، لكن
حضورها صمًا للذاكرة وقبب الللى كان قفز فى فخر النسيان -
ولو إنى ما دركت شى كل دا غير فون - ماهى شى هى دى
«أمونة» هانم الللى خاوت الجان وسخرته هى وشيخها الشعلول
وكلهم بأسرو «الذول»، ينقل حجة الغيظ بالدان من علا اسم
الراجل العجوز لإسم جوزها الللى كان وقتها زى الضامن فى
صباحها؟ والأكادة أنا بذاتى شاركت - ولا كنت شى دارك
وقتها - فى الللى حصل: عيول زهير واقف قدام «شديد ابن
عمر» المرضعالحى، قام مسكه اللضعة/ السهرابة وفصلت
ماسكها لحد هبابها ما طلس الختم بتاع الراجل العجوز. ماهى
شى هى دى «أمونة» السيرة الللى عقدت تمرّك ورا حماتها؟
قال إيه شافقتها بعينها الللى ح باكلهم الدود، وهى ماسكة بز
البقرة وبحباب: تصرب شخب فى المرد وشخبين فى بقها،
والراجل العجوز من طبايه ولا خبابه - ما تصرف - سق
وطبق علا مزاته القانون الللى ورثه عن جدود جدوده: الهى
الللى ما يتحكم شى فى حكمه ما يتدرب بسطر علا بقيت بدنه،
وهب راح رامى يمين الإطلاق عليها وطلّعها م الدار إيد ورا
ويّد قدام لا معاها ولا بتبعها، هى وبلتها «خضرا» الللى أمها ما
رضيت شى تسببها لعرات الأخ وأنهى مرات أخ. والعجيبة أسمى
«عزيزة» زى ما كنا بننادى ها ما رضيت شى نذافع عن نفسها
بكلمة واحدة، لا قدام جوزها ولا قدام حد بالمرّة فى طول
«سرس» اللّيان، وعرضها غيرشى بعدين سمعت فى زيارة لى
للداد حكمة عايمة علا سطح الحديث زى قشقة المنارد ما
بتحرم علا وشها: يفيد يابه الكلام وى الللى الشمس تبقا طالعة
مزهزة وما يشوف هاش، لآكن ما عرفت شى بانرا الحكمة
دى لها صلة باللى حصل قبل كذا بتلاتين سنة لأسمى «عزيزة»
ولا مالهاش. ما هى شى هى دى الأميرة بنت الأحرار الللى
كانت وقتها بتروق حماما «فرج اللروحي» الللى سنانه كانت بدت
تقع من متراخضيره، علا سريره الحساس أبو عمدان فى
المندرّة وتقلع القميص يوم بيوم وتكس غير مغسول ومزهر
ولا كان شى ناقص بقا إلا تكون هوله كمان عدد «السرس»

طول السدينيات قب حنّا فى طاسة نافوخى، الللى كنت فى
الوقت دا بالعجب «أولاخر» فى وسع الشيطان: إزاي سلسال
«الواجبة» يطلع فصل زى دا؟ وإزاي «فرج اللوحي» الللى أبوى
وراما غير شافوه فى الزوايا بوسم ع اللّلى بايد وخلف دا،
الللى وجوده زى عدمه ويمكن عدمه أحسن. إزاي الللى طول
عمره بدى ماياخدش، والللى فى إيد ما هوش بتاعه يجيب دا
الللى بطله علا ركبه دا، الللى يشرب قهوة الشاي، ومايقول شى
يا عيب الشوم ويزاحم اللّيام علا صحون الرز أبو لين فى مولد
سيدى «حبّاس»، ولى «سرس» اللّيان،؟ وزى ما يكون شاف - ما
حدّش يعرف إزاي - الللى إترسم ساعدها فى انصفتا عنه قام
وقت بعيد، وقعد يجرجم حوايين الخصى، يقرب يقرب وساعة
ما الجوزان يشلو عيونهم ناحيته يرجع تانى بيد بيد ويصنّت
عيونهم تطلق عليه، شوى بعد شوى كلاب «أرمدت» أصيلة
تقطر لحد ما خدعا من قصيرها وزجع جسور البحر/
الطريحة فى الدار الللى طلع لقاهما مبنية كدا، هو ومزاته.
رساعة خشبة الغسل ما دخلت الخصى البوص، منى للجرم
فوقنا إترعن زى ما تكون ما كانت شى سرخة سكتانى الللى
طلعت، لا كن سهم مداه جاب بطن السما الزرقا، اتلعتا ناحية
الجسور لقيتا «أمونة» الأسطورة الللى فرشت سما السدينيات فى
«سرس» اللّيان، طالعة حافية وشعرها محلول وطاير وراها زى
ما يكون موجهة وفلقت من وى نهر مسحور وهى بتحد:

- قطعت بى يابا!

الحما كان للساح أب عدد الفلاحين قبل العظمى ما يتنشر
زى ما إنتشر دا الوقت، وطبيعى أبو «معموس» اللوحي، جوزها
يكون أبو «أمونة» الللى اتحدفت لكم زى الريح فى الغيظ
البحريوت تنكلى وتقوم وتقوم وتنكلى، وهى - الللى الجان كان
للساح لإسها زى ما عرفت م الكبار على - عمالة ترقع
بالصوت الحيكالى الللى طالع ما تعرف - من حلاوته - إن كان
صويت ولا تزغريط. ولما أبوى شاور للجوزان بيوده ناحيتها
يسكّوها، ما اتحدفوش عليها، تانهم واقفين زى ما هم بس رمو

المكسوق؟ وكل الأراجل العجوز ما يرفع دبل القميص المغسول
علا مناخيرها يشمه ويمط بوزه والحاضرين يفكر الحكمة اللي
همد يقولها ويرجع يقولها: الصابون بههرى الهدوم والدوا
بيدوب الأبدن، تلشش وتفصل ماشية في سكتها. وكل يطلع
ويلقا الصبينة النحاس عليها الأكل أشكال وإلوان ريح دورق
إزإن يهز دماغه والحاضرين يفكر وحكمته اللي غلب بكرها:
الأكل يبعفن الجوف وحب الأكل يبعفن الروح، تزود هي في
طريقها وليلة اللي حصل «شديد أبو عمر» بص في عينين
الراجل العجوز. وما تعرفوش شاف ولا ما شاف ش إيه. بس
لهف صباغ الأراجل العجوز، موات القملة هو راخر بعد ما
لهف الختم وتبث إيدي اللي كانت بدت تهوى منها لوحدها ع
السهرابة؛ الصبح صبح «سرس اللبان» بحالها عرفت اللي
حصل، ومن يومها وأنا مأمن إن حيطان بلدنا شافة، وفصل
الإيمان دا كبير معاي لحد ما سدقت إن اللي بتعد خشب
السقف بالليل جارتها بتقمز لها بطرف عينها الصبح. وفي
نفس الصبحة اللي لا كانت ولا شفاها، لقينا الأراجل العجوز
طالع م القاعة الجوانية موش م السندرة زى ما كان بطلع قبل
كدا. شوى واحتاجو القاعة دى هي كمان. زى ما عرفنا بعيدين
- يخرنؤ فيها تب، وشوى ولقينا كانون زغلن ملصوب برا:
قاللين طوب فوقهم لوح صاج يادوب. وفي يوم الفجر بدرى
شفت الأراجل العجوز قاعد علا كرفانصة بيهجن دقيق درة
بماية زايقة م الزير، لا سمعة ولا زيت. وقفت متدلري عنه ورا
صادرو الساقية يداع للارواحة اللي كانت إتقلبت وقتها م
القواديس الفخار لطيارة الصباح، وشفته وهو بيخبز في عيش
شيطاني من غير خمّر.

وفي حز المدة دى وزها عدوت علا مسرب «الارواحة»،
وأنا باجرى وبدلي في إسناني خوف لغاريث القفالة تخطلني،
لقيت اللي قاعد متقفد زى اللقندة اللي خايف حد يشوفه، ما
ساتراوش غير اللقندة دى في مثل القميص بتاعه والقميص
منشور علا آخر آخر شجرة نوق عرفتتها «سرس اللبان» بعد
الشبع دا كله ما حل وحل وياه، رجله علا رجله، فجع غريب
زى غول مهول بألف حنك وحنك؛ البطون بقا مدبوبة للزرار
والعميون فارغة. وفي المدة دى الإيود إتجرات بعد العقول ما
إتتورت بدور التعليم وسابلها م الخرافات، وإمكنت تقطع في
الشجر المتدس، و ع شان أكون صادق أكثر، اللي كان متقص،
اللي طرحه كان يبردم الأرض تحته، ومطرحة من كدره ما
كان لهوش سوق يتباع فيه ويشترى: الثوت و «بربور التبي»
اللى ولاد «كفر سرس اللبان» قصادنا بيسموه «المخيط»، وما
عدت ش مدة أد كدا، والباطل إتجملت وقامت قطع في شجر
الجميز، اللي «الدسوقي» ولي «دسوق» ذات نفسه ساكلة.

وعندما الأراجل العجوز، إنه «الدمل» زى ما سمّاه وقتها
قطع عنه ورقة المدخ اللي كانت بتكفيه أسبوع، هز دماغه
وفهم يمكن لأول مرة في حياته إن أرضه مابقت ش أرضه
ولا دلره دلره.

ولما الأراجل العجوز سسأل «النواحة»، إتأخر ديك النهار في
الدّل الوسطاني مطوح ما كان بيبدد برا سيم الجويران اللي
كانو بيحرقو؛ موش ما بيحرقوش، بس كانوا بيسباركو بكله اللي
بيدتر اللدرة، «الهرسيم يزل من كفه - شىء إلا هي - مفرط»:
حماية ريح حباية، «البرسيم يطلع في الغيط تقول ش مناقش
ريكاني ونافقه»، وفيين رجح بعد العشا لقا الكانون بتاعه مهود،
قام هز دماغه هزتين رجج إتصلع جامد للكانون المهود.
وساعتها عز عليه. «الظاهر - ييجي يوم «نرجي» من سسأل
«النواحة» بخصر بآوة عند حمد اللي كان طول عمره
يساعدهم - كدا - في شغل الفلاحة: بدار، دراس، تقصيب،
تكتين، خف درة، ولا يطاطي واخذ منهم أجر، وحز في نفسه
- أكيد - لا الأيام تلف ويعمل بدل اللعب الواسع جيب ديق في
قميصه اللي كان بيلبسه ليل نهار، سيف شتا، ع العرى
ويتحزّم بيشمله الصوف تمالي عليه، واللى ظهر لي بعد كدا
وفسر لي حاجات كتير غامضة إن الأراجل العجوز بدا في
الخلطة دى صومانه حتا عن الكلام. صام وخد بعينه ومشى.
بس المرة دى شرق ناحية «كفر سرس اللبان»، وفي بحر المدة
اللى عدت ما بين غياب الأراجل العجوز ويزول الفخس،
الفلاحين في «كفر سرس اللبان» جلقو بعياة روح المبيتين إن
سيدي «على الطويل» خطف رجله من صريحه في درب
النصارى قرب «الطريق الكويس» خف لهم الدرة بتاعهم في
عز نقرة القفالة وساب الخف المخوف ع البهون، لو حد تاني
غيره، كان ع الأكل خد الخف لبهايمه. وواحد فلاح من
حوض «قرمان» في نفس الكفر جا بلدنا يعزى قام جلف بـ
«العدوى» ولي القوم إن فرخ جان عدا خد «الحنيكة» للحمارة
بتاعته في المريط، وللحمارة الميانة خلّت وقامت زى
الزهران. وعدو لكم فوق عن سكتين وفرقة م اللي بيطلعو
بطاطة نزلت بلدنا من «كفر السانسة» ورا «كفر سرس اللبان»،
ببلاد وبحور حكو حكايات إنهم صبحو الصبح من كام سنة،
لقو تكاعيب اللعب اللي ناتريتها علا دورهم قمّبت نفسها
بنفسها، والقصب واقع تحت منها، وفي سنتها التكاعيب دى
رمت - زى ما قالو - علب لو إتشال كان وقّع جمال. وواحد م
الفرقة دى همس: ماتنسون إن التكاعيب لها قرابين زياها زى
البني أممين. وبقها ماحدش خدو لا إدا لا في الكلام دا ولا
في غيبة أبوى «فرج الدوحى» جابز إكمته كان دايماً بيغنّس

بخرافات أجدد، وساعة «متحوس»، ولا مسعود ولا إسمه إليه سرخ: يا حبيبي يا با!، لقا أبوي نكر ضهر إيدو في الهوا، قام هو إنتكر وى الهوا برا الشخص، زى ما يكون ما سمح لهوش يدخل إلا ع شان يوريه صنع إيديه هو والخندورة، ورأسناف طولى اللى كان فيه، وفى الآخر مد إيدو ورا ضهره زى ما بينمذها رجعت بالكفن الجوخ الأخضر. وفى اللحظة دى «محروس عزام، طب ووى طبجانه النشش إنشاش ع الكتاف، وعكوكذا كام سنة قبل ما أعرف الصلة بين طبجانه وشيلان للتعروش فى بلدنا، أناريه كان ولعب نفسه كل «عزرائين، ما بحدو، يقط هو راكب «حمار السكة، بتاعه وواحد فى وشه وطالع بيكط طولى علا حكيم الصحة فى «منوف، لو الدنيا نهار بيقا فى مكتبه، ولو الليل كان منك زى المرة دى ومغوط بالشكل دا يبقا ح يكون فين غير فى داره فى الغيطان ومايرجع ش إلا وتصريح اللحن فى جيبه.

لما أبونا «فرج النوحى» مشى مشينا وراه كئنا: وليتها كنت كل ما أتطلع للوق لقا القمير واللدجوم ماشيين ويانا. وكل ما أتلفت أنقا الأرض مجبورة هى روبرخا قُطط غريبة رجولها أطول من رجول الحمير وكلاب عجيبة ودانها أعرض من ورق القلقاس ماشيين ويانا، ولما الفلاحين قالو بعدين إن أرواح المييتين نزلت مشيت معانا فى المشهد بتاع أبونا «فرج النوحى» ما قدرت ش أكذبهم حدًا ببنى وبين نفسى، فصننا ماشيين وراه لحد ما لقيناه واخذنا وطالع قُدادى وسط الزروع والقفى والمشاريع بتاع الصرف لحد ما وصل بينا قدام باب مقفول فى حارة «القدح».. ما كنت ش عارف دار مين لحد ديك الوقت.. ووقف وتبّت فى وقفته، الباب إنفتح منه لوجده، لقيت أمى «عزيزة» طلعت مشمرة كمينها وقلت، إتطلعت فى وشوشنا، فهمت إنه غرّب، شالت ذراعين مملوط عليهم المعجين تو.. مولد سيدى السيد أبو فراج ولى غلطنا كان داخل.. وهزمت رأسها المشدودة بالطرحة السودا المعروفة علا روس الستات الكبار فى بلدنا وقالت:

- روح مسامحك.

أبونا «فرج النوحى» تنه واقف زى ما هو علا إكتفتنا، قامت كملت بلهجة الأزمن القديم اللى كان ولا من زمان وبنا زى ما يكون لا كان ولا حدًا علينا فى يوم م الأيام:

- روح بقا يا راجل!

ولما فصل واقف مزروع مطرحة زى ما هو. إنتبّهت، قامت حدفت رأسها جوا الدار وقالت:

- تما يا «خضراء» سامحى أبوكى.

ينغلمن ويقب وهو ماسك شرشرته فى منفرته. وفى كل الأحوال مشمر كمامه فوق عن كعانه، حدًا وهو نايم زى ما يكون ح يحتاج دريعته فى أحلامه. وكنا كل ما نكبر ونوغل فى التطليم والتعليم يوغل فى عقولنا نذكر بيننا وبين نفسنا اللى الجيل القديم اللى ما عرف ش لا القرابة ولا الكتابة يحكوه لنا إن الجماميز زمان كانوا يصحبو الصبح يلاقوها مختكة منها لروحها ولما نساء: إزاي بس؟ يردو: الجان زى البلى أنمين فيهم الطبييين واللى ريدنا يكتفينا شرهم.

ولما أبوى طلع من الخص وتطلع فى الجيران الواقفين علا ضوافرهم، وصباحه لحاس السمكة نفا منهم ثلاثة دخلو معاه.. وأنا مذيت ساعتها دماغى وبحلوت جكتى وراهم جوا الخص.. وأبوى الرابع إتلايمو، كل واحد منهم علا طرف من أطراف الفرشة وشالوها م الأرض وعليها هيكل بنى آدم جلد علا عضم، يرموش عينيهم وطولو بدنهم ونفاس سدورهم حطوها علا خشبة الغسل، واللوانى بدت تدر دب من طراطيف صوايح أبوى: يمد إيدو ورا ضهره برا الخص سيد مين يحط فيها الأبريق النحاس بمانته السخنة، يمد إيدو الشمال.. يردو ورا ضهره.. عشرة يحطو فيها لوح اللقطن.. يرجع يمد اليمين، ما تعدش يحطو فيها الكفن البهقة.. وفجأة صن وعوج قدنه علا كحفه الشمال زى ما يكون كان شايف «الترخ» بعيلين عجاب فى قفاه وراسده أربع وعشرين قيراط، رما إيدو علا طول ذراعه ناحية الجسر، جا جبرى ينتاليج لحد ما دخل الخص يودع أبوه الدواخ الأخرانى للمفسر اللى ما حدث فى الإرا رجع منه. أد إيه لصنا غالى؟ واحد م الثلاثة اللى أبوى نقامم دخلهم ويأه كان بعد كذا والإثنين اللانبيين أمكو علا كلامه بـ «أمين»: تصورو الروح ردت فى الرجال المعجوز، وفى اللحظة دى إتبسم زى ما يكون بيغفر لإبنه كل اللى عمله.. غصب عنه.. فيه: حكم الجان من يقدر يفلّص منه؟ وبالمرة.. حذف عينيّه ع اللى واقفين سامحهم هم روبرخين ع اللى عملوه ولا سابو غيرهم يعملوه فيه. الثلاثة اللى كانوا حاضرين الغسل رى أبوى ماجلفوش علا كدا، ولا كانوش محتاجين حلتان بس جيلنا كله سدقهم حدًا اللى كانوا دقو فى التعليم، اللى ما بيسدقوش للخرافات القديمة دى إكمن عقولهم حشوها لهم

طلع من حارة «القدح» . وطلعا وراءه والحارة طلعت وراءنا .
والأكادة الفلاحين كانوا ماضيين يدقو قدم ويقلو قدم وراء أبونا
«فرج النوحى» . زى ما يكونو مامم ش رايجين يدقنو راجل
عجوز فى الجبانة اللى ترا بها راقد تحته اللى زيه أمم ، لكن
رايجين يدقنو زمن ، الراجل العجوز وأخده ويأه القرب ، زمن
كان حنة منهم وهم حكت منه .

لما رجعت م المدرسة الإعدادى ، مدرسة «الدقراوى بيه»
فى «ملوف» ، وى صغرى شمس ، وما لقيت ش أبوى موجود
فى الدار انطلعت فى الفسطاط لقيت خص زغنن قام وقف
وسط الغيط اللى طلعا كلنا علا وش الدنيا لقيناه غيظ أبونا
«فرج النوحى» . وساعتها خمنت اللى حصل ، اللى ما قدرت ش
أقول لأى حد عليه ، حكا بعد ما كبرت وبقا لكلامى وزن أكثر ،
ع شان إيمان يقينلى كان بيحاولنى فى الكبر . جريت ع
الخص لقيت أبوى هناك وى الراجل العجوز ، وساعة ما طبّيت
لقيت أبوى مادد حاجة زغنطوطه علا كفة إيداه لأبوى «فرج
النوحى» ما صرفت ش إيه هى لحد أبوى ما شالها بين
صباغينه اللحاس والموات ، حققت فيها لقيتها عبارة عن فص
ملح . ساعتها شفت الراجل العجوز وهو بيهز دماغه لأبوى
بمعنا : قُعت . أبوى يسكت ، ما يسكت ش ، شال قلة فخار ما

أعرف ش إيه اللى جابها الخص قدام الراجل العجوز ، قام
الراجل العجوز حادف دقته سنه شمال وزر جفون عينيه .
وساعتها ما فهمت اللى أبوى فهمه : إن الراجل العجوز كان
مصمم بينه وبين نفسه يفضل صايم صومام غير الصومان
اللى بيبتدى وينتهى ما بين دغشكين ، دغيشة فجر ودغيشة
مغارب . وعندما الجيران اللى زينا شافو الخص زى إحنا ما
شفاه وجم شاولين علا إيديهم الطعام أشكال والأوان ويصو شافو
أبوى اللى مابقاش حكيم «سرس اللبان» من كليك جايب إيه بين
صباغينه ع شان روح الراجل العجوز تعفش يادوب عليه ،
إنكسفو من نفسهم ، وطاطرو وشوشهم فى الأرض والسكات
عشش زى العكبوت علا ملامحهم ، ما فى ش غير لمعة
خضرا تعدى فى عينيه زى نسمة غريبة بتهب عليهم من
ذاكرتهم ، من مواويلهم وحواديتهم وغانديهم وقشانهم ، نسمة
بتتعقد حكمة مرة زى لدوا الغالى فى سدرهم : اللى يحب
الراجل العجوز دا ما يحوش هوش وإن قدر يساعده ما
يتأخرش ، ولو نفسه ما طازعت هوش ، ما يحوش هوش أبوى
بالشكل دا بدلم صمم يكمل الطريق اللى جدود المجدود رسموه
قندم عينيهم ، سيان فتحوها ولا غمضوها كل ما يلاقو نفسهم
قندم مغرق طرق زى المغرق اللى أبونا «فرج النوحى» لقا
نفسه قندامه . ■



كائن خرافي أزرق مثل برتقالية

مصطفى ذكرى



قا في البداية كان ظهوره غريباً ومحاطاً بكثير من الغموض، ظهر أول مرة كما قال البعض خلف تمثال بوذا الكبير الذي يقبع مترجماً فوق تلة مرتفعة في وسط الحديقة اليابانية بحلول الحمامات. وقال البعض الآخر، بل ظهر أول مرة في بحيرة النيلوفر المحاطة بتلاميذ الأصفر حجماً. كانت بحيرة النيلوفر أمام تمثال بوذا مباشرة في الأسفل، أو كما يسمونه حكم الأثب. كانت بحيرة النيلوفر محاطة بمناذج مصفرة من تمثال بوذا الكبير. وكانت مياه البحيرة قاتمة تضرب إلى خضرة ثقيلة راكدة. وكانت أوراق النيلوفر العريضة تطفو على سطحها. سواء قال البعض بظهوره خلف بوذا الحكيم، أو قال البعض الآخر بظهوره في بحيرة النيلوفر، فهذا شيء محقول من حيث الافتراض، طالما أن مكان ظهوره لم ينسب إلى مكان آخر غير للحديقة اليابانية بحلول الحمامات. عندما سألت أحد الفريقين عن حتمية الافتراض والتشدد في مكان ظهوره - أجاب بكلمات غامضة مبهمه، وفي النهاية أحالني الفريق الآخر. فلم تكن الخصومة بين الفريقين عدائية مغلقة، بل كانت مفعمة بروح الجدول والتأويل. لكنني لم أنل من الفريق الآخر سوى إحالة أخرى إلى فريق ثالث، لكن الإحالة هذه المرة كانت مصحوبة بملفات وسفيرة وشيء كبير من الازدراء. كان الفريق الثالث يورغل في الهرطقة ويقول إن ظهوره من الممكن أن يكون قريباً جداً من مرصد حلوان، وبالتحديد في المكان الذي نصبت فيه الشركة الهولندية لتعبيد الطرق - محسرها السنوي. كانت بالفعل هناك شركة هولندية تم الاتفاق بينها وبين رئيس مجلس البلدية بحلول - على تعبيد بعض الشوارع الرئيسية الراقية ذات الطابع الأرستقراطي، أو على وجه الدقة، إعادة تعبيد ورثق المساحات المتآكلة من الإسفات. وكان على رأس تلك القائمة، شارع خسرو باشا، هذا الشارع العريق المتروك بأسفلت أسود صقيل. في الحقيقة لم يكن الشارع في حاجة ماسة إلى إعادة تعبيد. أو ترميم أو ترقيع. فلم أر يوماً إسفلته يعتره شيء من اللحوب، بل هو دائماً شديد السواد لامع مثل مرآة، لكنه اللرب والبذخ لفريق المهرطقين القاطنين في جواسه الظليلة. كانت الشركة الهولندية تأتي كل عام لترميم وإعادة الطرق. لكن للمهندس المسؤول فان قبيليب لا يجد في النهاية سوى قائمة طويلة بأسماء شوارع وهمية مختلفة وعلى رأس تلك القائمة شارع خسرو باشا. يبدأ العمل وينتهي عند هذا الشارع فقط. وتبقى تعليقات رئيس مجلس البلدية بالإحجام عن العمل في قائمة الشوارع الوهمية المختلفة، غامضة في عقل

المهندس فأن قبليب وعلى الرغم من أن هذا الأخير يعرف جيداً أن الشوارع لا وجود لها، لكنه لا يجسر على التفكير المطبق إلى النهاية، إذ تشير القرائن إلى أنه ظاهراً أن قائمة الشوارع وهمية مختلفة، إذن من المحتمل أن تكون رأس القائمة وهمية أيضاً لا وجود بها. لكن المهندس فأن قبليب يفرق سريعاً بفيض من التحويلات التي يطلقها رئيس مجلس البلدية لتكون الحجة الدافعة للتوقف عن العمل، ومنها على سبيل المثال، ارتباط الكائن الخرافي الأزرق مثل برتقالة بترميم الطرق وتعبيدها. فهو يطلق في الليل المتأخر حيث تكون حدة العمل قد خفت إلى حد كبير، وينزع إسفلت الشارع بقدمين غليظتين خرافيتين جبنة وذهاباً، والحاصل أنه يتلزع كتلاً سيكة من الإسفلت وتلتصق بقدميه. فمن يراه وهو واقف في أول شارع خسرو، يرى عجباً، فالكائن الخرافي الأزرق مثل برتقالة يأتي من آخر شارع خسرو ومع عدوه الراهب المخيف تزداد قامته طولاً بفعل كتل الإسفلت التي تلتصق بقدميه وتراكب بعضها فوق البعض الآخر. نعم كنت أنا الواقف في أول شارع خسرو وهو يأتي مع آخر شارع خسرو هادراً وقامته تستطيل باطراد خطواته الثقيلة وعندما يقرب مني كثيراً تكون قامته قد ذهبت بعيداً في عتاد السماء. يبدو وهو يجرى ناحيتي، كأنه سيفعل شيئاً جليلاً، لكنه ما إن يصل أمامي مباشرة إلا ويخرج صوتاً رفيعاً حقيراً أشبه بمواء حيوان مسعور ضرب بحجر كبير، ثم يلكس على عقبيه عائدًا وهو يضرب من إنيته ضراماً متقطعاً شبيهاً بالضرام الدسم الذي يخرج من طفل فكتشف الأم لباساً ملطها على أمل أن يكون للضرام فرقات هوائية غازية فقط، لكن أملها يصاب بالفخية وتجد خراً صريحاً لاجأً أقرب إلى السهولة منه إلى اللصاكة، فتختلط الأم وتضرب الطفل ضرباً مبرحاً، والطفل لا يابث إلا ويكرر فعلته أمام الناس ويهرج أمه حرجاً شديداً، فتقرر الأم بقلب جاحد شيئاً رهيباً لم تتردد كثيراً فيه، وهو التخلص من الطفل، وكانت اللحظة الأخيرة والحاسمة بينها وبينه - شديدة الرهبة، فقد جرت الأم فجأة على الطفل بشكل مخيف وأثناء

جريها الغاضب إليه، ضربت ضراماً متقطعاً هوائياً. إذن فقد ورث الطفل عن أمه الضرام في لحظات بعيدتها، لكن الطفل البديع أضاف شيئاً بسيطاً إلى الفرقعات الهوائية، وكأنه أكسب تلك الفرقعات لهما ودماً. ولم تكن الأم على استعداد لتقبل تلك القوضى في القرائن الزرائية، فجبرت عليه مثل نمره شرسة، ثم حملته على كتفها واختفت به عند المنطقة التي تقع فيها الحديقة اليابانية، ثم عادت من غيره. لم يستطع أحد في ذلك الزمن للبعد - معرفة المكان الحقيقي الذي تخلصت فيه الأم من طفلها. هل تركته في الحديقة اليابانية الوحشة ليلاً؟ أم أكملت طريقها من خلف الحديقة إلى الجهة الأكثر وحشة؟ وهي الجهة التي تؤدي إلى مرصد حلوان. منذ ذلك اليوم اختفت كثيرون في المكان الذي تركه الطفل فيه، وإن كان بين الناس جميعاً يجتمع على موت الطفل في تلك المنطقة الوحشة، إلا أنه وجد دليل مزاول في مذكرات المهندس فيليب كلود الفرنسيسكاني ذى الأصل الإسباني وهو والد المهندس فأن قبليب - تنف قصة الموت، ففي الفصل العاشر من المذكرات المحزون بكائن خرافي أزرق مثل برتقالة - تحدث المهندس فيليب كلود الفرنسيسكاني عن طفل غريب ظهر كثيراً بجانب فريق العمل، عندما كان تعيد أعالي شارع خسرو هو الشاغل الرئيسي لمجلس البلدية. كان ظهور ذلك الطفل العاري تماماً - حدثاً طريفاً بين فريق العمل ولم يكن مزعجاً وقد اعتاد فريق العمل على وجوده بين الكراكات وآلات التجهيد. بل كانوا يروه مرحاً عندما يمدو إلى المهندس فيليب كلود الفرنسيسكاني وفي آخر لحظة يعطى إليه إنيته ويهزها بطريقة مضحكة، ثم يضرب ضراماً عاليًا يخرج معه سائل لزج قائم اللون أشبه بالزفت السائل الذي يرش في إحدى المراحل المبكرة للتجهيد. تفكرت هذا وأنا أراه عائدًا في شارع خسرو وقامته المهيبه المروعة تتناقص باطراد. فقد كانت كتل الإسفلت التي التصقت وتراكبت في قدميه تعود إلى الأماكن التي انتزعت منها إيان هجمته الوحشية. ■

أمك تحت .. بتفمل كحك

صالح الدين عيسى



ق هذا الرجل - منذ خمسين عاماً في عز حر أبيب وعلى شاطئ مصرف بين قريتين، يخب في قميصه ولباسه اللئيل، يتوسد شماله رضيع هو آخر عنقود العمدة، ويألمنى يرفع شمسية العمدة البيضاء، ويسب سمسفيل جردو للعمدة وزوجه التي مازالت تدجب بعد أن جف مشرعها، وعندما يتحمل الطفل وثقل الشمسية على ذراعه يشخر بصوت عال ويقول في نفسه إن القروء قبيلت وهو لا ثم يضيف معترضاً: كنت كلاف أبوه، ينظر في وجه الرضيع المحمر بسبب شدة الحرارة ويخاطبه متلذداً العمدة: خي عليك ياخي.. تعصى على نسون البلد كلها وما ترمنش غرير من مرة في بلد ثانية.. تكونش سيدنا موسى الثاني.. سفوخس عليك وعلى أبوك، ويظهر للشعابين المتكومة تحت ظلال الأشجار بنم شديد، فالفرصة غير مهيأة لاصطيادهم أو تخريطهم بالناس، ويقرر ألا يفعلها أبداً بعد هذه المرة حتى لو اضطر إلى معاملة زوجة العمدة بوقاحة.

هذا الرجل - منذ خمسين عاماً - يتوقف قائلاً: أخ، ويخرج شوكه من قدمه، ومع خروج الشوكه خرجت الفكرة، فسوف يجي بكمية من التيل واللطن والسمغ يصنع التيل واللطن بالتفتة العمراء ويستخدم للسمغ ليصنع . لحية وشارباً وشعراً وحراجب، وذات ليلة سوداء سوف يصنع هذه الأشياء حول وجهه ورأسه ويتر بص لامرأة العمدة بجانب الفرن، فهي تخاف من الفرن وتقول أن الجن تسكنه، وسوف يقف أمامها ويخرج لها لسانه قائلاً: بخ، وسوف تقلع الخلف بنت الكلب الهرمة تلك، وبعد أن تسقط من طولها وتضوت أم عبالها سوف يقول لها بعد أن يخلع أدوات الشيطان «ما تخافيش يا أم اللب».. ذا أنا عوف» عندما توقف أخيراً أمام المرضعة وطرق الباب، سمع صوتاً ملولاً يسأل: مين ؟؟، رد بتجهج ونفاد صبر : حايض أرضع الراد، فعاد الصوت الملول قائلاً: ادخل. فدخل.

هذا الرجل - منذ خمسين عاماً - يصف تلك الواقعة يقول إنها كانت المرة الأولى بالنسبة له، ويقول إنه كان شاباً في السابعة عشرة من عمره، طرى العود حسن اللية ولا يعرف بعد مكر الحريم، لذلك: فقد تراجع ووقف وراء الباب الموارب، بعد أن رأى جسداً وفيراً وهو عار تماماً إلا من قميص مكرمش فوق الثديين، تسك المرأة أطرافه وتهف به على بياض بطنها، لكن صوت المرأة شجرة بتلك الزنة الواثقة منه فيما

يخص حكم الأسرار وهي تقول : ادخل يا عوف.. هوانت غريب. فدخل.

يقول عوف إنه لا يعرف كيف شالته قدماء حتى وقف بجانب الجسد الذي لم تكلف صاحبه نفسها عنه ستره، يقول عوف إنه شعر بغليان في دمه وأدرك أنه داخل جهنم لا محالة. قال بصوت منقطع : أحم.. ال.. واد.. فين؟ فأجابته كأنما الأمر يحدث بينهما من مدة طويلة، حظه الناحية دي، ثم أرسعت له مكاناً وأصافت : وخليك انت الناحية دي، يضحك الرجل.. منذ خمسين عاماً.. عندما وصل إلى هذه النقطة ويقول إنه لم يشفر مرة واحدة منذ حج بيت الله الحرام، ولكنه كان يشفر دائماً ويصف المرأة ببنت الرضعى عندما قال لها على سبيل الهزار : مع هوانا كمان هارضع ؟ فردت عليه وهي تشير إلى ثدييها : هدى اللواد واحد وأنت واحد.. اطلع.. اطلع وربي الهمة.

في طريق العودة كان عوف يفكر بحكاية أدوات الشيطان ويضحك لأنه اتفق مع المرصعة أن تتأخر كل يوم بحجة الحر الشديد فيطرحوه هو بحمل الولد لها، مع ذلك جاء عوف بكل شيء وصنع منه ماصنع، كان يترسى للرجال والنساء في الليالي السوداء ويخرج لهم لسانه قائلاً : يخ فيقسم للجميع أن الشيطان طلع لهم، وأذيم راوؤى رؤى العين، يقول عوف إنه أخاف امرأة عاقراً ذات مرة فحملت، ومنذ ذلك اليوم وهو يقول لأزواجه في الليلة ألف يخ ويقتذف في رحمها ألف واد، ولكنها تقتلهم وتقتذف بهم مع بولها الأبيض ذى الرائحة الزفرة كراحة أرض مالحة.

(٢)

جبل السكر هو ذلك الجبل الذى تقتطع منه النساء ما بين أخاذن، هكذا علمنا الم حرف ونحن صبوه، كان يقابل الواحد منا فيسأله : ال (..) مقطوع ماين ؟! فيجيبه مزهواً : من جبل السكر ياها عوف، وفي الأمسيات كنا نلثم حوله لوجكى لنا مغامراته مع مرصعة آخر عقود العمدة، وكيف كانت تقادرات الحقول بينهما بعد فطام الصبي، وكيف أنمذت تلك المرأة نقاماها به فكانت تسترضيه بكل غال ورخيص في بيتها وتعلمه كالحويان ثم ينتهي الم عوف من حكي مغامراته ويصل إلى الزواج ليشرح لنا حلاوة فعل ذلك في الحلال، دون خوف أو

استعجال، وكان دائماً يقيم حواراً لطيفاً بين عضو الرجل وعضو المرأة بتطوّر حتى يصبح مشاجرة يتوجب معها الذهاب إلى المحكمة، فيحكم للقاضى بانتصار عضو الرجل ويحضر عضو المرأة، وذلك أن النساء ضعيفات عند هذه النقطة بالذات.

يقول عوف أن الله رزقه بامرأة فقيرة، ولو كانت تلك الفنادين الواسعة كامرأة الصعدة لجهلها تبسم بالشرة وتختم على بيع ما تملك في لحظة بعينها، ويصف لنا اللحظة مراراً وتكراراً وهو يستعير عندما يذكر عضوه.. أشياء أخرى كيد الفأس أريد الهن أو يد الطلبة، أما شيء المرأة فقد ظل دائماً قمع السكر المقطع من جبل لا يعرف مكانه سوى النساء، وفي تلك اللحظة يجب أن يتوقف الرجل ويقوم من فوق امرأته نصف قومه ويطلب منها أن تبيع ما تملك (لا ؟) ويسوف تبسم بالشرة وتختم في مقابل تلك اللحظة، فالنساء ضعيفات جداً عند هذه النقطة بالذات، والحرث في طين النساء صنعة ليس أكملها صنعة، ثم يختم الم عوف كلامه قائلاً : مع.. هو نط للجنح على الجنح صنعة ؟!

ويذكرنا الم عوف حالمين بساء برمن منا أطفالهن للمرضعات اللانمات عرابا الا من قميص مكرمش فوق لثائهن، أو للزواج بساء يملكن الفنادين في مقابل ما تملك من آلات تلغف للسكر والتعجم حتى الإسالة، وفي تلك اللحظة بعينها تقوم من فوقهن نصف قومه وتطلب تجريدن مما امتلكن، ويسوف يبعمن ويختمن فلصبح أغنياء لأن النساء ضعيفات جداً عند هذه النقطة بالذات.

(٣)

في بيت الله الحرام اتفق الم عوف وأبى على الإقلاع عن التدخين، وبعد عودتهما بحث أبى عن السبخ ووضعه داخل النار حتى توهج ثم ادخله في قلب الجوزة فأخرجت دخاناً سيئ الرائحة، غسفت له باقى أجزائها بالماء الساخن وزودتها بالماء البارد كما أمرنى، جلس أبى يدخن ويسعل خفيفاً ثم مال على الم عوف بالمسم فرضنه بأنفة قائلاً : «هو كان كلام عيال ؟ ولا كان كلام عيال.. دا ماكنش غير أنا وأنت ورينا شاهد عينا.. عيب كلام للصغار اللي أنت بتعمله ده.. دا أشنا كنا عدد رينا ياراجل، أعاد أبى المسم إلى شفتيه

أهلك تختبئ .. بتعملم كذلك

تحويل كل شيء إلى فضيحة حتى لو كانت صغيرة لذلك كان يخلصني وحدي بتلك المغامرات، ثم يسألني عن الوقت المتبقى حتى الآن القادم فأخبره، فيقوم من جانبي ويمشي عدة خطوات ثم يستدير قائلاً: أنا رايح أطل على أبوك عوف.

(٥)

منذ تزوج عوف بالبنات البهوت، كف أبي عن الجلوس وسط أحفاده، وكنت أخمن أنه يقضى معظم وقته ملازماً بيت أخيه، رأيت مرة خارجاً من هناك يكلم نفسه اقتربت منه دون أن يشعر بي «إين الكلب عايز يقبل له شوية .. بيزحلقني بصنعة لطافة ويقول لي العصر وجب بهمسوا إليه دول ياخويا، تأبطت فراعته وسرنا صامتين مررنا بمجموعة من الأولاد يقفون على شكل دائرة وهم يقفون «أمك تحت بتعمل كحك .. أمل تحت بتعمل، ولم يلاحظ أبي وجود أحفاده وسط الأولاد، لم يلاحظ تشردهم واحمرار عيونهم، سألتني فقط بعد قليل: هم بيتقولوا إيه؟، فأخبرته أنهم يصطادون الزنابير، يقفون لها حتى تقترب فيعضرونها بأيديهم لتصلبهم بالأرض ثم يهجمون عليها قبل أن تصالط الطيران مرة أخرى، وربما شوت قبل أن يمسكوا بها سرح أبي يمينيه بعيداً وقال: والله زمان!! ولعله كان يقارن بين ما يفعله الأولاد الآن وبين ما كان يفعله في صباه بمساعدة العم عوف، عندما كانوا يتربصون للزنابير ويمسكون بها من أحد الأجنحة الأربعة الدقيقة دون أن يمسسها سوء، ثم يربطون صيدهم داخل خيط، وفي الأمسيات كانوا يقرئونها من رقاب الخلق فترق فجأة، وكان للرجال والنساء يجرون صارخين.

توقف أبي قبل خطوات من المنزل وسألني عن الوقت المتبقى على آذان العصر، فأخبرته بأن هناك ساعة تقريبا، استدار أبي وسار باتجاه دار العم عوف ولم ينظر وراه.

(٦)

الولد أبو وجه على شكل مثلث، يبدو داخل حلقة صيد للزنابير أكبر من العيال وأطول فهو أكثرهم قدرة على صئرب الزنابير بقبضة يده، لكنه لا يهجم عليها كما يفعلون، بل يتركها لهم، وعندما تطو الزنابير فوق رأسه ورؤس العيال ولا يجدي معها النجاة يكون أكثر العيال إجهاداً أيضاً، مما جعل وجهه مشرقاً بحمرة فواردة تتوثب في عينيهِ العساكين،

وجذب نفسه طويلاً فسل بشدة ودمعت عيناه، وبعد أن آفاق قُرب وجهه من وجه العم وتكر له شيء أمه، خرجت الضحكة من فمها بطله وهو لا يستطيع كتمانها وتتأول بهمس من يدي أبي (ذاكر) له شيتين لأمه، جذب نفسه طويلاً وأخرج الدخان بشدة دون أن يمس، قال دون أن ينظر لأبي أنا هاتجوز .. وبنت بروت كمان.

(٤)

يجلس أبي وسط أحفاده ويقول لهم أنهم كلاب أولاد كلاب، يعود من الخارج بالبراد من قفاه ويدفعه إلى أبيه، كان يلم دبابير حوالين البلد ين الكلب .. مفش فائدة أبداً .. القردو قيتت وهم لا .. شاف عينيهِ شكلها إيه؟، فإذا ما تسبب له في علقه حسب مزاج الأب في ذلك الوقت كان عليه أن يطوب خاطره بطرق يحبها العيال، ثم يهمس في أذنه بعد أن «أنا حبك يا ابن الكلب، وفي الأمسيات يجلس بجانبني لتدخن الشيشة معاً، ويمد على بهمس وهو ينظر إلى فتيات الإعلان أو بطلات الأفلام والمسلسلات قائلاً: إيه رأيك في الفتاية دي؟، وأرد عليه مداعباً: اتفضل يا حاج، فيضحك أبي ويسلم كأنما شط كمية دخان كبيرة ويهمس لي: أما انت ابن كلب صحيح .. ثم يهمس طب وأنا أقدر على دي .. البركة فيكو بقي .. محدثا نفسه: بس نتايه مكن قوي .. يهجوهم ملين دول ياخويا!!، وفي اليوم التالي يذكرني بها فأذكرها له، ويضحك أبي ويقول: كانت لياتها قشلة ليلة أسبارح .. وكنت أندم من قدرته على اختزانها داخل خياله ثم استخرجها فيما بعد في أحلامه، وكأنه يذكر أنه لا يستطيع معا شرتها إلا أثناء الحلم فقط لكن أبي لم يكن ليحك ذلك لعم عوف، كان يعرف أنه سوف يسفه أحلامه، وأنه إن ينظر منه في النهاية إلا يذكر شيتين لأمه كما أنه كان يخاف من لسان عوف وقدرته على

بتملئ : أوى . يقولون أنك أحسنت الاختيار لأنك جئت بفتاة غشيمة غيور مجرية، ولو جئت بامرأة سبق لها الزواج لما احتمفت حتى يقضى الله أمركا كان مفعولا، أفمن أجل هذا يا عوف لم تستطع النظر فى وجهي وأنت تقول .. والبنت بدوت كمان.

(٧)

بالخارج كان الأولاد يبنون «أمك تحت بعمل كحك» .. أمك تحت بعمل، والولد الذى خاب فى المدرسة فأحضر له أبوه حقيبة صغيرة ليألف بها على الزبائن وأقف أمام حوض داخل مطبخ العم عوف، يمسح الولد أدواته بسرعة فأصوات العيال بالخارج تعلن أنهم يقفون تحت كمية كبيرة من الزنابير، والبنت البذرت أرادت أن تتحقق من خيالها عندما رسم لها وجهه على شكل مثلث بين نهديها، والولد حاول التملص فى البداية وهو يسمع أصوات العيال العالية «أمك تحت بعمل كحك» .. أمك تحت بعمل، والبنت البذرت تضم الجسد الطويل الخفيف وتنفخ أزرار جلبابها فيسقط شعر ناعم عند مغرق النهدين، والولد يلهث كأنما أوقع كمية كبيرة من الزنابير، ويكف عن التملص بعد أن شعر أن أصوات العيال ابتعدت تماما والخارج كان هناك عجوزان ينكر كل منها للآخر شيء أمه ■

ويلتصق أطراف شعره الناعم فوق حاجبيه بخيوط من العرق اللامع، يجلس العم عوف بين يدي الولد وهو ممسكاً طرفي القوطة البيضاء، والمقص بين إيهام الولد وينصره يصرخ فى الهواء، والبنت البذرت تشعر بحد خفية ترسم ملامحاً بين نهديها، وخصلات من شعر ناعم تدغدغ مخيت النهدين وتزلق حتى كعبيها، تملئ البيت فى جاستها بحركة لا تقوت على مراقبة العجوز الذى يجيد إدخال البذات فى خياله، بل إنها تكاد تدخل حيث يتوجب إخراجها أثناء الليل لقضاء طرفاً من حاجة لم تعد ممكنة سوى فى الأحلام، لكن الرجل حرم ذلك على نفسه منذ البداية، فهي حيلة أخيه، ولا يمكن فعل ذلك ولو فى الأحلام، لكن العجوز لم يستطع منع نفسه من الاستمتاع بتلك للحركة المفاجأة، والى تشبه وصول أنثى إلى ذروتها، وكان هذا كافياً لكى يعود السؤال داخل ذهنه ألف مرة كما حدث قبل ذلك كلما جلس لمرافقتها: ماذا يفعل عوف مع هذه البنت بعد أن يتركهما؟! ويطرده من خياله فكرة أن عوف مازال قادراً على احتواء هذا الجسد، إذن : يأخذها فى حصنه وضمناً جسده المتفصن فيما بين هذه التضاريس الفنية وينام.. أه .. ألهمت للصورة خياله فجن بسؤاله وكاد يطرحه، فهل يكفى لمن عوف والبطن التى شالتهما معاً، ألم تعجبك سوى البنت البذرت يا عوف لتجسها أمها بجانبك طمعا فى دار سوف تزول إليها وشريط ضيق من الأرض !! وماذا بقي من قدرتك على التلكه وقذف الأولاد الميتين داخل أرحام النساء؟ تفصيدات يشطفها المرسى بحذر فتجفل ملامح وجهك وتقول بين لحظة وأخرى



دغسل

عبد النبي فرج



ف الشمس عمودية ويونيو يكس البشر من الشوارع.. بلد
عارية من الأشجار.. والرجل الذي قارب على الستين
وبه بعض فتوه وحياة هجم عليه ذباب ورطوبة فقام مختنفاً
ناظراً إلى محيط الغرفة الذي يضيق عليه وكمية الهواء الفاسد
وقشر البياض المتكثل.. ممح عرقاً نبت على رقبته ناظراً إلى
امراته المروضة بجسمها الضئيل والذي يفوس في لحم
المرقبة.. كانت تغط في نوم عميق بلا آخر (لو يكون آخر
نفس) فزحزح على مقعده واقترب منها وعرى ساقها وصعد
بيديه إلى وركها.. لم يجد سوى عظام تحت يديه.. للرجل
الذي يلبس جلباباً على اللحم بلا سروال نفض يديه وأخذ
يدعك عينيه للكتن يغطيهما حاجبان ثقيلان ورمى الطاقية
على راسه وسحب عصا قصيره ودخل الشونة وحل مقود
الحماره ورمى شوالاً وجرها إلى الخارج وأغلق الباب على
وليدها الذي بدا يهتق في رسومات مقطاعة.. الحماره حرنت
ورفعت رقبتهما إلى السماء وأخذت تدهق في فزع والمصى
تكلل على ظهرها في علف فأخذت تجري حتى كاد أن يسقط
من على الحماره للف رجلها على بطنها فتمكن منها وحفظ
توازنه حتى أخذت تسير في بطنه وهو يهتز اهتزازات خفيفة
ورجله تضرب في بزازها المليشة بالدين.. الرجل الذي بلا
أولاد ويرعى أمه التي وصل عليها فوق التسعين وتدهول على
نفسها وزائعتها العطلة تملأ الغرفة.. هذا الرجل نظر إلى امرأة
جاره اللحمة وهي تغسل الأواني في حوض الطلمبة وساقها
العارية وتديها الساقط من فتحة الجلابب وعندما دخل الليل..
اقترب من زوجته ونزع عنها السروال ورفد فوقها فأخذت تكن
وتطلق مواء ذبيحاً خاف لتموت قام وأدار ظهره إليها وأخذ
يتخول امرأة جاره وهو يضاجعها والسرير يهتز قالت له
زوجته: إيه فيه إيه.. اعتدل على ظهره.. أبداً ذا ضررى
بيوجعنى بس ونام مقهوراً.. وهو يبول في الشونة اقترب من
الحماره فأخذت تضرب برجلها في الأرض فحانق. أشجار
الدوت تتتابع حتى وصل إلى رأس الغيط كان عضوه قد
انتصب وصدره قد ضايق ومراة يحسها تحت لسانه.. نزل
من على الحماره التي باعدت ما بين ساقها وتدفق منها ماء
أصفر قائم.. توقفت.. أشجار المرز متشابكة وهو يتأمل الفتحة
التي بدت كشرائح حمراء من القطيفة وعندما انتهت أفاق
وسحبها وسط ظلال مرز متهدل وقائم.. ونظر حواليه.. وخلع
المقود وزلق الحماره بين شجرتين وكفلها من رجلها الخلفية

والأمامية والحمارة التي تعافر للخلاص يضيق عليها المقود
نظر إلى عينيها خاف وكان شمع أصفر يتدفق من عينيها
ويسحب منه الحياة.. الرجل ابن الزنا.. أدخل عضوه وأخذ

يهتز حتى انتهى نزل من على الحمارة وقد خلا وجهه من
الحياة شاماً وترلخت أعصابه فالتعد الأرض والحمارة يلز من
بزازها سوسوب رقيق من التبن الذي يغمر للتراب. ■

ق

المقهى

إيهاب عبد الحميد



ق فى المقهى الخالى وقف الرجل ذو القناع وكنت أرضية المقهى فى بطء بمكثته الخالية من القش، وعلى بعد ثلاث موائد جلست هى كنظر فى مرآة كفى يدها اليسرى، تحلل بعض المشجرات التى حاولت التمرد والفرار..

صفتك يداى طلبا لزجاجة نبيذ وحيدة موضوعة على البار الخالى.. هزت الزجاجاة رأسها يمينا ويسارا ورفضت المجدى، وعندما التقى حاجباى ونظر كلاهما الى الآخر فى غضب مرت أمامى فى الفراغ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار عقارب ساعة حمراء ترسل ذبذباتها إلى أذنى، فسمع إحداهما دقات بطيئة قوية كأجراس كنيسة «نوتردام، وتسمع الأخرى أغنية «كاربرى، حزينة قديمة...»

- «يس.. يس..»

استدارت رأسى مائة وثمانين درجة كى تنظر إلى صورة الراقصة المخيرة الملطقة على الحائط خلفى والتى أخرجت رأسها خارج للصورة وأشارت بها إلى المرأة وهى تبتسم فى خيى.. من لم سروالى انتزعت يدي خمسة جدييات قديمة لم تهضم بعد وقدمتها للراقصة التى تبارلتها مبتسمة ووضعتها فى صدرها..

- «أشكرك».. عادت الصورة إلى عالمها ثنائى الأبعاد..

دق الرجل ذو القناع على أرضية المقهى بمكثته الخالية من القش دقيقين.. تمزكت كل المقاعد والموائد الخالية فى رشاقة راقصى باليه نحو أركان المقهى..

نظر الرجل ذو القناع إلى ثم إليها.. تابع كنس الأرضية فى هدوء..

انطلقت عيناى تسبح فى الأبعاد الأربعة تدور خلف المرأة فى بطء.. لها عيناى جميلتان شفقتا حمراوان باهتان ولكنها عندما انتبهت أن عينيّ تحذفان فيها، أخرجت - سريعا - من حقيبتي الصغيرة عدة أقلام «روج» والتهمتها..

صدرها مغيرة... مع كل دقة من دقات قلبها يندفع إلى الأمام ثم يتراجع الى الخلف.. «تعال، خلسة.. غاصت عيناى أسفل مائدتها.. ساقاها جميلتان ممثلتان إحداهما فوق الأخرى «وجيبتها» قصيرة.. أصابع قدميها فرت من حذاءها الضيق، وظلت تعبت فى عالمها الخاص وكأنها عازفه بيانو ماهر يمزف سيمفونية لـ «تشايكوفسكى، مال أحد المقاعد بجوارى

على زميله وهمس له.. رد عليه زميله «لا.. لن يوافق» قال الأول في حزم «دعنى أحاول.. فأنا لا أحتمل تلك الجلسة المملة أربعاً وعشرين ساعة فى اليوم».. قلب الآخر شفطيه فى امتعاض، وأشاح برأسه بعيداً..

اتجه المقعد نحو الرجل ذى القناع.. «أرجوك».. دعنى أرقص، نظر إليه ذو القناع ببرود ثم أكمل عمله فى هدوء.. «أرجوك من أجل زبائنك» للوان تجاهله ذو القناع.. ثم دق بمكنسته الخالية من القش على الأرضية دقة واحدة.. تهلت أسارير المقعد وانطلق إلى وسط المقهى، وبدأ يرقص رقصته «الكلايك» عيناها انجذبت نحو المقعد وابسمت، ضمت شفتيها ومدت يدها إلى الأمام فانطلقت إليها سيجارة مشتعلة من آخر المقهى، واستقرت ببين شفطتها.. أخذت تأكلها فى بطء وتبتسم..

توقفت عيناها قليلاً ترأقب راقص الكلايك ثم انطلقت تواصل عملها..

منذ ثلاث ساعات تجيء وتجلس.. تنظر إلى خلسة.. حتى عندما تدبر رأسها فإن العيون الخفية للكامنة فى قفائها ترقبني.. منذ ثلاث ساعات وأنا الرجل الوحيد بلا امرأة، وهى المرأة الوحيدة بلا رجل..

والآن.. مازالت عيناها ترقباني، وبعد قليل سوف تتجه إلى باب المقهى وحيدة إلى الكورنيش تمضى بلا هدف.. تركل قدمها ذواتا الكعب العالى الأحجار الصغيرة، وتشغل سجاثرها إلى مورد الطويلة..

أنهى الكرسي رقصته.. صفقت له فى سعادة «برافو».. برافو، وقف يحنى لها ثم عاد إلى زملائه الذين استقبلوه بالتهانئ والعناق حتى نظر إليهم الرجل ذو القناع.. صمتوا جميعاً.. تابع الرجل ذو القناع كدس المقهى

عادت عيناها إلى سجن رأسى، تظاهرت أنني مشغول عنها بينما انطلقت أصابع يدي فى الفراغ حتى وصلت إليها.. فى هدوء تحمسنت نهديها المتمردين.. أخذت ضربات قلبها فى الازدياد فى عنف حتى هوى قلبها إلى قدمها اليسرى ثم عاد إلى موضعه بعدما غاصت أصابعى نحو ساقها، وعبرت بأصابع قدميها.. توترت، وأخرجت اللواعة من حقيبتها الصغيرة، وأشطت سيجارتها المشتعلة..

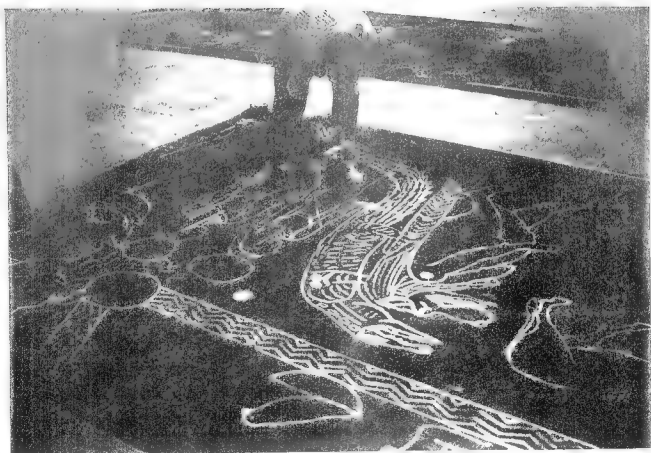
ثانية.. مررت أمام عيني المقارب المزمزماء.. الوقت.. الوقت..

حسناً سأسرع..

وقفت بعدما عادت إلى أصابعى، وخرجت من المقهى.. توترت.. ولكنها سرعان ما اطمأنت عندما رأت ذراعى عائد إليها.. تأبطتها وخرجت إلى..

فى طريقها أخرجت من حقيبتها عشرة جديوهات وثاقتها للراقصة المثيرة داخل الصورة، وحيت برأسها الرجل ذا القناع الذى تجاهلها، ومضى يكس المقهى بمكنسته الخالية من القش.. ■





بأنوراه

- ١٧٦ سعد الدين وهبه بين الحضور والغياب، ع.ا ١٧٨ قراءة في كتاب (أفاق مصر)
- ١٧٦ لجابر عصفور، شاعر عبدالحميد. ١٨٦ شهرية الثقافة العالمية، ماهر شفيق فريد.
- ١٩٢ مأزق الناقد العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين، سيد البحراوي. ١٩٥
- قراءة لإصدارات المهرجان التجريبي التاسع، إبراهيم الحسيني عثمان.

سعد الدين وهبة بين الضهور والغيباب

عبد الرحمن أبو عوف

قا الآن وقد هدأت روح الكاتب الوطني النبيل - صديقي سعد الدين وهبة وقد ملأ سماء حيواننا الأدبية واللغوية والسياسية إبداعاً له سموه وشموحه في المسرح والسياسة والمقالة... وللتحتم في سيراته الأخيرة بوجدان شجاع في شكل النقال السياسي الاجتماعي للمترصد المترواح والذي يعالج ويناقش وينقد مشكلاتنا الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية والأخلاقية في جرأة وشجاعة وصديق ومتردد... وتتسق مواقفه السياسية الراحلة مع معتقداته ومبادئه وأبرزها كشف تمرية الوجه القبيح للصدر الإسرائيلي وخطورة المهادنة وبعاري السلام مع سرطان الصهيونية الذي يخطط ويمارس غطرسته ضد مصر قلب الأمة العربية مع مساندة واضحة للولايات المتحدة الأمريكية راعية السلام الكاتب.

الآن وبعد كل هذا للصبب الجميل... هل يمكن أن تتأمل درس سعد الدين وهبة ودلالة حياته الجسورة وإداعه ومواقفه ومعاركه حتى مع الموت كما جاء في مقالته الأخيرة بالأهرام (مبادئ آخر العمر) لقد مضى منذ شهر الأخ الأكبر ذو الجنان القوى والدفتر الباسم والصدر العريض الذي كانت عليه تنكسر الأبرام... معنى سعد الدين وهبة ابن أحد الفلاحين البسطاء اللطيفين في ريف مصر المحروسة التي أحبها سعد الدين وهبة بعقله ووجدانه ومحبته في كتاباته

ومسرحه وأدبى يدافع عنها بقلمه وجهده محافظاً على التراث الوطني الديمقراطي للمثقف المصري الشرف.

الآن أحاول وعلى صمت الورق أن أستعيد الماضي وأكتب عن معرفة شخصية وصحية واقترب من سعد الدين وهبة والنمل فترة معه عندما كنتبني مرتين جهاز للثقافة الجماهيرية وكنت أعلم أنذاك محاسبا بالمواساة للامة للأدبية فأنتقلني من قيود الوظيفة وأتاح لي للتحرف على الثقافة وللقدون من أسوان حتى الإسكندرية وقد رصدت مواقفه الثقافية كأحد مسؤولي وزارة الثقافة في كل من عهدي عبد الناصر والسادات، ومبارك حتى استقال عام ١٩٨٥ وتفرغ للعمل الثقافي واللبي للثقافي.

وأخيراً وكأنني كنت أودعه فقد صحبته منذ شهرين قبل رحيله في السفر الشاق المهرق إلى مؤتمر سياسي شعبي من أجل القدس عقد في طرابلس ومحدث من سليات ومعاملة سيئة للرقاء المصري في هذا المؤتمر والتي دفع ثمنها سعد الدين وهبة فهاجمه بعض أعضائه الوفدة ولم يعرفوا الحقيقة وأنه ضحية أمراض بعض النظم العربية التي تتخذ المؤتمرات مظاهرات تأييد وليس تجمع هي ورقة عمل وروى سياسية تؤثر في الرأي العام العالمي من أجل قضية حساسة كتهويد القدس وشجب الفطرسية الإسرائيلية في احتلال فلسطين وإزالا سجنها رغم استعداده السلام الذي سألنا لتتخذ سياسة واعتماداً على الولايات المتحدة الأمريكية للتحالفة مع إسرائيل والتي يتحكم في سياساتها الكبرى الصهيونية.

ولا أحتاج تكرار كلمات الرثاء والرفاء والوداع الحزينة التي قيلت وصبرت عن كل الاتجاهات السياسية والفكرية والفنية، فجازته الشهيدة الشعبية كانت أربع وأصدق تبير عن قيمة وأهمية هذا المواطن المصري والكاتب القائل... حيث ودعه الشعب المصري بكل طوائفه وقياداته السياسية والحزبية والثقافية وجمع من المثقفين ملقوا في علم مصر المحروسة التي أعطاهما قلبه ووجدانه وعمره حتى سقط واقفاً كأيائل للأسف الإغريقية في ساحة العمل والنضال فقد تحامل على جسده وصدره الذي ينهشه السرطان وعقد قبل أن يرحل بيومين مؤثراً

صنحفا تاريخياً عن المهرجان السينمائي الدولي للقاهرة الذي أسسه ودعمه منذ إشرافه عليه عام ١٩٨٥ حيث حقق نجاحاً دولياً فرض نفسه على العالم وأعترف به كأحدى المهرجانات السينمائية العالمية... بجانب أنه وجه ثقافي وحضاري لمصر وفرصة لمزيد من التعرف على اتجاهات السينما العالمية والانفتاح على فن المصير ولكن الأخطر هو صلاصة سعد الدين وهبة في التعبير والنضال مع المثقفين الوطنيين الذين يرفضون التمليع الثقافي مع العدو الإسرائيلي حيث رفض سعد الدين وهبة حتى آخر لحظة مشاركة إسرائيل في المهرجان وأجندت القيادة السياسية ووزارة الثقافة والوزير الفنان فاروق حسنى هذا الموقف ومائدته.

كان سعد الدين وهبة متعدد المواهب بدأ حياته ضابطاً في البرلين غير أن نزعتة الأدبية ومواهبه الصحفية ورغبته في التحير من القيد بأن يصبح فرداً في إحدى أجهزة القمع قبل ذلك دفعه للاستقالة ودراسة الآداب والفلسفة... وأسدر مجلة البرلين وللشهر ومارس الصحافة في العهد الناصري في جريدة الثورة الجمهورية حيث كان مديرًا للتحديد ومجلة الشهر التي لعبت دوراً هاماً في مجال الصحافة الأدبية في أوائل الخمسينات والستينات وترى مناصب ثقافية في دار الكاتبة المصرية التي تحولت إلى الهيئة العامة للكتاب وشركات السينما، وتولى وأسس ودعم جهاز الثقافة الجماهيرية فهو الأب الروحي له ومازال تلاميذه هم أبرز قوادله حتى الآن رغم تفسير الظلم السياسي والاقتصادي وقد أتبع إلى العمل مع أربعة سنوات في هذا الجهاز وشاهدت للجهاد والعرق الذي كان يبذله من أجل وصول للثقافة إلى أقاليم الجمهورية.. كانت فترة الثقافة الجماهيرية في عهد سعد مصاحبة لفترة الانهيار الثقافي واللبي في الستينيات وأصدرت ثورة يوليو ٥٧ وسعد الدين وهبة من رموز مسرح السينيات تحول بشكل بدعي من القصة القصيرة إلى الدراما والكوميديا الالهية مثل كبار كتاب المسرح الذين تحولوا من القصة القصيرة إلى المسرح على سبيل المثال لا الحصر، جوجول وتشخوف ويزاندرو روسف أندريس - ألتغ ولقد حقق مسرح سعد الدين وهبة نجاحاً جماهيرياً حيث تدر معظم موضوعاته حول سلوكيات

وطموحات ومسؤوليات الطبقة المتوسّطة المصرية قبل وبعد ثورة يوليو ولعل أبرز مسرحياته التي استجبت هي سكة السلامة، وكوبري اللاموس حيث حقق فيها رؤية الإشكاليات التي كانت تصاحب فترة التحولات السياسية والاجتماعية في الستينيات وأثّق بناء الكوميديا القوية وكانت مسرحيات حية نابضة بالحركة والحوار وأثّق لها أداء كبار ممثلي وممثلات المسرح القومي ويؤكّد بمسرح سعد الدين وهبة أداءه ولجمهوريته مثله المسرح القديرية سمحة أيوب.

على أن الحديث عن مسرح سعد الدين وهبة يحتاج دراسات ليس مجالها الآن وهو كاتب سيناست ممتاز وموهوب أبدع أربع أفلاما لعل أبرزها الحرام ونفاق السدق إلخ.

كل ذلك تحدث عنه الذين سجد لهم رحول سعد الدين وهبة.

غير أني هذا التوقف عن إجمال عند إشكالية هامة عاناها وجسدها سعد الدين وهبة وهي علاقة المثقف مع السلطة بمعنى أن يقرئ المثقف والكااتب منصباً رئيسياً في سلطة الدولة وإلى أي مدى يحقق استقلاله عن توجهات السلطة الهرجمانية ولدينا تاريخ لهذه الإشكالية منذ رفاعة الطهطاوي وعلى مبارك ومحمد عبده ومصطفى عبد الرؤف وطه حسين إلخ.

كل هؤلاء كان لهم مشروع ثقافي تنويري النقي مع السلطة رفاعة الطهطاوي مع تحديث وإنشاء الدولة الحديثة محمد علي، وعلى مبارك توافق مشروعه الثقافي مع النهضة والتحديث الذي قام بهما «الخدوي» إسماعيل الذي كان طموحه أن يجعل مصر قطعة من أوروبا، وكذلك طه حسين تجاوب مع مشروعه في التحطيم البيروقراطية حزب الوفد بزعامه للنحاس.

أما سعد الدين وهبة وهو من جيل الأربعينيات الذي تفتح وعيه على مظاهرات

١٩٣٥ والسعي لتوحيد جبهة الأحزاب لتوقيع معاهدة ٣٦ وتوضيح وعيه عبر انتفاضات ١٩٤٦ بقيادة لجنة الطلبة والعمال ضد فاشية حكمه إسماعيل صدقي المعبرة عن اتحاد الصناعات والرأسمالية المالية المصرية وتبعيتها للاقتصاد الغربي الإنجليزي والفرنسي، إلخ.

ولا تعرف حقيقة لنتحما سعد وهبة السياسي قبل ثورة ١٩٥٢ اللهم إلا النص الوطني والرغبة في التغيير لذلك استقبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بفرحها وكان من أبرز المثقفين الذين تحمسوا لها وعملوا في صفوفها حيث كان كما ذكرنا مدير تحرير جريدة الجمهورية لسان حال قيادة الثورة ورغم أن سعد الدين وهبة من الصحفيين الذين نكثوا من جريدة الجمهورية نتيجة صراع أجسته السلطة إلا أنه نقل إلى قطاع وزارة الثقافة حيث تولّى مناصب أبرزها قطاع الثقافة الجماهيرية الذي استكمل تأسيسه وتطويره حتى أصبح الآن مشكلة معتقدة نتيجة التحول إلى الرأسمالية والخصخصة... وكان سعد الدين من قيادات الاتحاد الاشتراكي حتى وصل إلى مساعد أمين عام للعاصمة القاهرة فهل هو نصري أو يساري... لا يستطيع أن نجزم المهم أنه كان لديه للقدرة على التكيف حتى بعد رحول عبد الناصر ومجيء السادات ومأخذه من تراجمات عن مشروع النهضة لعبد الناصر... وكنت متحمداً في للثقافة الجماهيرية عندما تولّى يوسف السباعي وزارة الثقافة والإعلام وهو على خط معارض الثروت عكاشة ورغم ذلك ظل سعد الدين وهبة في منصبه واكتسب ثقة يوسف السباعي وبدأت تصرفاته نحو اليساريين ومنهم أنا تتغير لدرجة أنني أنهيت اقتنابتي وعدت إلى وظائف كمحاسب بمؤسسة الأديرة. فهل هو رجل لكل العصور... الواقع إنه كان يمسك بالطريقة ويجب أن يظل في الضوء الإعلامي... ولكنه استطاع أن يقدم

خدمات هامة وأن يحرقى المثقفين المهشمين غير أنه ظل يواصل لعبه التوازنات حتى إصطدم بالسادات وبيوزير الثقافة عبد المصم الصاوي وهنا اختل التوازن وأخذ أجهزة وأيد من منصبه حتى رفع قضية كسبها فعاد إلى الوزارة في منصب نائب وزير... غير أن المناخ تغير... مما دفعه للاستقالة والفرغ للعمل النقابي الذي كرّس لاتحاد الفنانين واللب رئيس اتحاد الكتاب الذي لعب دوراً في تحويله إلى اتحاد يعبر عن كتاب مصر ولا من أن يصبح جمعية لكسالي والمترجمة بهمة ثروت أباطة وكانت هذه آخر معاركه قبل معركة السرطان.

وغزالي في فقدان سعد الدين وهبة أنى حاولت أن أرد جزء من الذين حيث إلى كنت متحمداً للمرة الثانية عن طريقه في الثقافة الجماهيرية عام ١٩٧٦ وظلت بها حتى أيد حولي عام ١٩٧٧ وتولى مدير المسرح القومي بدلا منه... وكان سعد الدين وهبة يعاني مرارة الملزمة والإبعاد وكنت أكتب في مجلة مشهورة تصدر في قطر هي الدوحة فأدرت ونشرت حواراً معه رد فيه على كل الذين تأمروا عليه وتحدث عن مسرحه وأعماله في وزارة الثقافة ونشر هذا الحوار وأنهيت اقتنابي وأرسلت بذلك خطاب من مؤسسة الأديرة إلى القائلة الجماهيرية وحدت صدمة للمصنوعين عليها وعدد وزير الثقافة عندما عرفوا بذلك وإلى أصحاب الحوار مع سعد الدين وهبة في مجلة الدوحة.

في النهاية لقد كانت مقالاته معاركه آخر العمر أروع ختام لحياة حافلة البطاه الثقافي والوطني... إنلكه كانت لمسة وفاء من وزير الثقافة فاروق حسني أن يظل اسم سعد الدين وهبة كريس للثورة الحالية لمهرجان السينما الدولي فهو الذي أصده وخط له ونفذ ذلك كادر في من تلامذته الموهوبين (٠).

رحمه الله وغفر لنا ■



قراءة في كتاب

«أفاق العصر»

لجابر عصفور

شاكر عبد الحميد

ق

يملأ كتاب «أفاق العصر» للدكتور جابر عصفور، الناقد والفكر المصري المعروف حلقة مهمة من حلقات مشروعه النقدي والكري الكبير الذي بدأه بكتابه عن الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الذي صدرت طبعته الأولى في أوائل السبعينيات ثم أعقبه بعدد كبير من المؤلفات والمترجمات منها على سبيل المثال لا الحصر: مفهوم الشعر، والمرآة المتجارية، وقراءة التراث النقدي، وهوامش على دفتر التنوير، وإضافات أنوار العقل، وعصر النيبيرية، والماركسية والنقد الأدبي، والنظرية الأدبية المعاصرة، إضافة إلى إسهامات كثيرة على هيئة مقالات ومشاركات في ندوات ومؤتمرات عربية وعالمية كثيرة.

هناك تأكيد في هذا الكتاب (أفاق المصير) على عدد من القيم الثقافية والإنسانية المهمة نذكر بعضها فيما يلي على سبيل المثال لا الحصر.

١ - التأكيد على الإبداع الذاتي للثقافة والسمات الأصلية لها والتأكيد في الوقت نفسه على التنوع البشري الخلاق.

٢ - التأكيد على قيمة الريح الداخلي والدافعية المحركة للثقافة والروح المتجددة والسددة والمتحركة من الرقاد إلى الورد إذا استخدمنا تشبيهات أوديس أو جابر عصفور.

٣ - ومنع كل شيء موضوع المساملة وتنشيط القدرات الخاصة بالوعي اللندى للندى والتلقى.

٤ - الاهتمام بقيم المستقبل والعلم والتقدم والمعدلة والجدية والتجديد والإضافة وأن الإنسان لا يزل الدهر مرتين كما كان هرقلitus يقول.

٥ - أن الفعل الإبداعي السجد للثقافة لا يفصل عن طاقته الحرية الذاتية له ولا عن مرجحات التجريب والمغامرة والاستكشاف والتمزق التي لا تنتهي.

٦ - التأكيد على أهمية المثابمة والملاحقة والمعرفة والمشاركة مع الغير، وعلى إزاحة وإزالة الحدود المعرفية والسياسية بين البشر وبين المجالات المعرفية المختلفة.

٧ - التأكيد على أهمية الذهاب إلى ما وراء المعلومات المعطاة، أي إلى ما وراء الصطح المعطى فيما يشبه ما أشار إليه عالم التربية التقدمية الأمريكي جودوم بروين حين أكد أهمية الذهاب إلى ما وراء المعلومات المعطاة Beyond the given information.

في الإبداع والخيال والتقدم والازدهار الإنساني.

يؤكد جابر عصفور أهمية الانفتاح على الآخر من خلال الترجمة ومن خلال الموسوعات ومن خلال المثابمة والملاحقة لما يتجده هذا الآخر، وأيضاً أهمية الانفتاح على الذات من أجل استكشاف خبراتها وفق مغاليتها وقطع قلوبها وتحطيم حواجزها التي تمنعها من اللحاق بالآخر في عصر إيقاعه للتغير اللاهث الذي لا يكف عن الجريان

٩ - أهمية الجسارة وشجاعة طرح الأسئلة والمداورة الدائمة للراكد والهامد والراسخ والمحاولة الدائمة لرسم خرائط جديدة للواقع وللإنسانية.

١٠ - قيمة للتسامح التي توجه برغض ما قاله الجاحظ أو غيره عن غير العرب بالشعر

وغيرهم بالنثر وأيضاً أهمية الرؤية الجدلية والشبكة والمنفحة للزمن والتاريخ والواقع وإلا تأتي علاقته بالآخر وللحاضر في علاقته بالماضي والمستقبل.

حضارة الصورة هناك.. شحوب الخيال هنا :

أطلق رولان بارت - كما يشير جابر عصفور - على حضارة ما بعد الحداثة التي يعيشها الغرب حالياً اسم حضارة الصورة والصورة هنا ليست الصورة الفوتوغرافية التي تصاكى الأصل محاكاة صادقة ونقله نقلاً أميناً، بل الصورة المستقلة عن الأصل، والصورة المخططة المتجددة المؤكدة لفعل الخيال، صورة تشير إلى الأصل وتبتعد عنه وتكتفك حذره وتخرج منه بشكل لا نهائي، بل إنها كثيراً ما تسخر منه أيضاً.

ومن هنا تحدث جابر عصفور عن علاقة الصورة بالسخرية Irony التي تجمع بين التناقض أو النظار على نحو مفاجئ وعمل على تدمير التصورات الشائعة والمنفصلة والمعارف عليها والعبث بها. ويرتبط بذلك أيضاً مفهوم المحاكاة التكميلية والتي تقوم على أساس استحضار نموذج سابق في الأدب أو الفن أو غير ذلك من المجالات ومحاكاته والفروج عليه بشكل ساخر لانتهاك تسميته المستطعة المدعاة.

هذا التدمير الخاص للعلاقة الوثيقة بين الأصل والصورة من خلال المحاكاة التكميلية يرتبط بتدمير مركزية اللغوس الأوحدي في فكر دريدا، وترتبط فيما نرى بأفكار باخطين وتمييزته بين الجسد الاحتفالي الشعبي المعتمد به الانصهارى المناجك الساخر والجسد الرسمي التقنيدي المنفصل المنجهم الواحد الجسد الصالح والممنه يتكون من ندرات ونواش، يطغى بالحورية، يمتزج، لا يقبل التمييز، منفتح، على اتصال مع الكون. غور راض عن الحدود، يحمل في طياته حياة سوليد أو معتقد تولد ثانية. هو جسد كما يقول باخطين لا يبتعد عن العالم ولا يخلق ولا يعد مكملاً، لكنه يجاوز ذاته، ويخفى حدوده الغامضة، ويحترق من خول الثقافة

البرجوازية، على عكس الجسد الرسمي واللفظ الرسمي والاحتفالات الرسمية.

لا تستطيع الصورة إذن سوى الإشارة إلى صورة أخرى سابقة عليها (في الماضي) أو مختلفة (في الحاضر)، أو مرجأة بالمسبة لها (في المستقبل) ومن هنا تدورية الصورة في تلك لأنها هي كما يشير جابر صغفور من لعب المحاكاة والتعدد والاختلاف والإرجاء.

استعرض صغفور في هذا المقال التصورات المختلفة للصورة بدءاً من الفكر القديم الذي ركز على نموذج المرأة (التي تمكن) وكما نجد ذلك لدى أفلاطون مثلاً فقال إن هذا النموذج لا يخلط من نقبته الخاص في الفكر الحديث وهو نموذج المصباح (الذي يشع) وهو النموذج الذي أُلحِت عليه الأفكار الرومانسية والمثالية ويشير المؤلف كذلك إلى أن هذين النموذجين قد تخليا عن مكانتهما التقليدية لنموذج الصورة مابعد الحداثي والذي يتحركه من الوحدة إلى التشظي ومن الأفراد إلى الجمع ومن البؤرة الوحيدة إلى التعدد البؤري ومن البناء إلى النقص ومن مرآة الطبيعة إلى مראה العماهة، هنا أصبحت الصورة تؤكد دلالات السببية والتعدد ونفي معاني الأصل الواحد والمركزية الثابتة هنا أصبح هناك نوع من لعبة لا نهائية تنطوي على التكرار والتدور والتعدد والتباين كما لو كنا في غابة من المرايا.

الحضارة الغربية مهووسة بالصورة، ويتجلى هذا الهوس في هذا الانهماك الذي لا يتوقف من وسائل الإعلام للأشياء والإعلانات والأفلام والمسلسلات وبرامج التكمبيوتر وغير ذلك من الصور المرئية والمسموعة بل والمقروءة أيضاً والتي تفتقر فيها الصورة بشكل حميم مع لثقة مؤكدة فعل التفاعل والتكامل الذي هو خصيصة ملازمة للعقل البشري في بيولوجيته وسيكولوجيته واجتماعيته التكاملية والمتمايزة في نفس الوقت كما كشف عن ذلك «روجر سبيري» في دراساته الفسيولوجية العديدة التي حصل من خلالها على جائزة نوبل في الطب خلال العقد السابع من هذا القرن.

هذه الأفكار الخاصة حول الصورة انتقلت أيضاً إلى الكتابة فظهرت الكتابات وثيقة الصلة بذلك لدى إيهاب حمن (المصري) وإمبسترو أيكو (الإيطالي) وجاك دريدا (الفرنسي) وغيرهم، وتحولت الكتابة نحو تدمير المعنى الأصلي للثابت، وإطلاق سراح الطاقة الضمروعة للسخرية والمحاكاة التوكيمية والمعارضة، أصبحت كتابة عن الكتابة، ووصفاً للطريقة التي يتم بها الكتابة تلكه العمل الأدبي وتحوّل إلى نص أشبه بالكتابة الحاملة للعديد من الصور المتكررة للمحاكاة والمختلفة والمرجأة وعلى مראה متوازنة تدور بها الكتابة على نفسها بشكل لا ينتهي.

في القرن البصري والمسموعة كما يشير المؤلف اختلف ذلك التمييز الحداثي مابين الفن الراقى والثقافة الشعبية وهاكت صور البوب وملصقاته ومقطوعاته المصور والأعمال الكلاسيكية العظيمة وأزلتها من قمة جبال الألوام التي كانت تقع فيها. بدأ ذلك دوشامب مع مرثاليزا دلفشي وبداها غوبه مع فيلسكينز ويمبرالت واتسعت الدائرتة لتشمل المحاكاة الساخرة لشخصيات مثل مارلين مونرو وجاك كيندي وبعض أنصمته السياسييين، وتزايد نفوذ الإعلانات وقدرتها على المحاكاة وعلى اللعب بالوعي والإبرك، ولذلك تمركزت دائرة الاهتمام فيما نرى - من التركيز على مناطق الرعي (أو للشعور) وللأرضي (أو للأشعور) إلى التركيز على تلك المنطقة البهية التي تقع بينهما ألا وهي منطقة قبل الشعور subconscience، المنطقة التي تقع على هامش الوعي لكنها قريبة منه، المنطقة التي يمكن أن تتحول إلى منطقة وهي إذا ركزنا عليها أو تتحول إلى منطقة لا رعي إذا تناسيناها، إنها منطقة أحلام اليقظة والخيال والتوهم والمنعك والمراوغة واللعب وهي في رأينا المنطقة التي أزال من خلالها نقاد مابعد الحداثة ومفكروها الحواجز والحدود المستقلة لتلكا القوية أيضاً بين صورة الأصل الواحد المنفصل الثابت المغلق المكتمل وصورة الكثرة المتعددة المتفاعلة المتفتحة المتغيرة المفتوحة على كل الاحتمالات المشابهة والمختلفة والمرجأة وقد تمت هذه الإزالة كما نعرف لحساب النوع الثاني من الصور وهو

الدور القريب من الفعل الخاص بششاط للخيال.

مزايا الأوس لدينا تقع بشكل عام ضمن نطاق النموذج الأول للصورة، النموذج للمعنى المتشابهة الموحدة والموحد المغلق وذلك يكون عنوان الفصل الثاني من هذا الكتاب هو: ماذا جرى للخيال؟ ويقصد المؤلف بذلك ماذا جرى للخيال عندنا؟ ولذلك فهو يستعرض أولاً تاريخ اهتمامه الشخصي بالخيال وتعرفه الأول خلال دراسته الجامعية على المفاهيم الأولى للخيال لدى بليك وكولريدج وكتابات موريس بورا عن خيال الرومانسي والتجربة الخلاقة وكذلك حضور مفهوم الخيال في كتابات الرومانسيين الإنجليز والمثاليين الألمان وكتابات محمود فاسم عن الخيال عند ابن عربي كتابات محمد عبدالحى عن الخيال بين التصوف والرومانسي ثم كتابات سلمان الطار بعد ذلك عن المعاني المتعددة للخيال عند ابن عربي، ثم يقارن المؤلف بين الأفكار الخاصة المرتبطة بدويونيزيوس إله الخيال والمحاكاة عند الإغريق والأفكار المرتبطة بأبولو العقل والمنطق ويستعرض حتى حدث التكامل بينهما متى حدث الانفصال، وكيف أن هذا التكامل أحياناً ماأزّل الخيال من سماته لصاحب العقل، وكيف أدى هذا التكامل (يقصد الانفصال) فيما نرى إلى الحضور للتكيف للعقل والمنطق والنمط والخيال الملحوظ للخيال واللعب والتفرد والمراوغة، ويقول المؤلف إن ثقافتنا السائدة لا تشجع إلا على هذا النوع من الحضور الخاص للعقل التقليدي، فالدراسة الجامعية والمؤسسات التعليمية، والثقافية العامة لا تؤهل للإطلاق بالخيال إلى آفاق ديونيزيوس الحاصنة حيث الخيال المتوحد الذي يصل بين العاشق والمجنون والشاعر في صياغة شكسبير الشهيرة في مسرحيته حلم منتصف ليلة صيفه هناك حالات قليلة من الخروج على هذا النمط للسائد حصراً المؤلف في كتابات السريالين المصريين في الأربعينات ودراسة صوف الرائدة عن الإبداع في الشعر خاصة وكتابات أدونيس الشعرية والتحررية وبعض إبداعات جيل الستينات في الإبداع المصري والعربي وغير ذلك من الاتجاه.

أفاق العصر لجابر عصفور

ويعود المؤلف إلى مجاله الأثير وهو النقد، وهو مجال لا يقتصر عليه على المعنى الضيق للنقد الأدبي بل يمتد ليشمل نقد الثقافة ونقد الفكر ونقد الحياة في رؤية بينية كاشفة. يعود المؤلف ويحدث، عن رعى الهزيمة بعد ١٩٦٧ الذي أطاح بقتنجان النظام/ النسق وتمرد الخيال على التحكم المصطلح وظهرت أفكار العبد في أعمال الحكم ومفوق وأدريس احتجاجاً سياسياً قبل أن تكون موقفاً وجودياً.

وبرزت الفانتازيا في كتابة المستهبات وعبادة ديونيزيوس في الشعر الجديد بينما ظل النقد محافظاً على رصانته الأكاديمية. ويخرج المؤلف من الخاص إلى العام ومن العام إلى الأعم فيحدث عن بديوية دى سوسر والبنوية التولييدية ويشير إلى أنها كلها «كانت تؤكد معنى النظام الذى يرد الفكر إلى وحدة الاتحاد ويعود بالثأيا المنفصلة إلى مركز أوجد أو مركزية للوروس الذى لا يفارق معنى من معالي العقل حتى لو أضع من ذات الإنسان مركزها في نسق البديوية ولتلقب إلى ذات مجاورة للقرود (في البديوية التولييدية) أو مركز بلا ذات (في بديوية دى سوسر التوليةية)». وأيضاً «هذا العصر النسقي المصاحبة للأبنية أيا كانت تسميتها لهم في تقليم ملكة الخيال وأنزله إلى الميزة التي ساعدت على تحديد حركته ورقابته على السراء».

إن غياب سؤال الخيال في خطابنا النقدي والفلسفي فيما يرى جابر عصفور مرتبط بغياب سؤال المستقبل وعلامة على تحكم أنظمة لا تعرف الحلم أو المغامرة ولا مارس التصاميم أو الحوار أو التجريب والاجتهاد. لم يتوقف أحد لدينا ليعود للخيال باعتباره نظرياً

تتفق كلها على ضرورة المعنى قديماً إلى اقتحام أفاق أخرى وأعدة من العلم الإنساني في ظل هذه التحولات اللاهثة المتسارعة على العلم والتكنولوجيا التي ألمت العالم إلى قرية كويتية لا تملك أجهزة الإرسال عن بث رسائلها وخطاباتها من خلالها.

تحليل الخطاب مجال ببنى يلتقى عنه الباحثون في لغويات النص والسيميوطيقا وعلوم الاتصال والنزعة التفكيكية والنسوية وما بعد الكولونيالية وغيرها.

هناك أشكال عديدة من الصراع (الرفض بين الخطابات المختلفة، فهناك الخطاب وهناك الخطاب المضاد، هناك خطاب المركزية الأوروبية المهيمنة وهناك محارلات تفكيك هذا الخطاب من داخل هذه المركزية (كما فعل دريدا مثلاً) ومن خارجه كما فعل بعض مفكرى العالم الثالث ولذلك يكون خطاب الخطاب في بعض صيغاته وكما يشير عصفور بمثابة الخطاب الهامش النقدي التضميني الذى حاول أن يشترق سلطة الخطابات السائدة مدمساً هيمنتها بواسطة الكشف عن أبنائها التسلطية المتصرفة وتفكيك مطلوقاتها التي تقوم بتوزيع أيديولوجيتها التبعية وتديرها وإنتاج روى زائف وشبهها ويبقى عليها.

على الرغم من تأكيد فكرة الخطاب على أهمية اللغة فإن استخدامات هذا المصطلح تتسع لتشمل كل أنظمة العلامات البصرية والسوعية والعكرية وكل ما تقدمه الأجهزة العلمية الحديثة مرتبطاً بهذه الحواس.

اتكس المفهوم اللغوى للخطاب في جذره اللاتينى والذي يشير إلى الجرى هنا وهناك «على الممارسة الفعلية له، فالخطاب يتطرق على «البنية والحدث، المعرفة والفعل، النسق والعلمية، والإمكان والتحقق، وذلك كان هذا الانتقال من عصر البديوية، إلى عصر الخطاب، مرازماً للانتقال من مفهوم اللغة التي هي نسق ساكن بذاته إلى الممارسة الاجتماعية للشكل الخطابى الذى يعنى اللغة، من حيث هي لطق، أداء، تلفظ، فعل، تداول بين ذوات تتكلم أو تكتب، وذوات أخرى تقرأ أو تشاهد أو تسمع أو تشارك في المحادثة والحوار».

أويراه على الأقل في مشوه جديد، وراه باعتباره قدرة إنسانية على تحويل الغياب إلى حضور والواقع إلى ممكن واليقين إلى احتمال هذه القدرة المتحويلة المتغيرة المتجددة للخيال هي التي فتحت السبيلين والفلاسفة طرقات التعبير وهي التي أدت إلى تجديد حضارة الصورة في العالم الغربى (ويعيش مناطق الشرق الأقصى أيضاً) بينما ظل سؤال الصورة في حضارتنا في علاقة بالخوال مازال ينتظر الجواب.

دلالات الخطاب.. دلالات النص

الجذر اللاتينى لكلمة خطاب discourse فيما يشير جابر عصفور مشتق من الفعل difcurrence الذى يعنى «الجرى» هنا وهناك، والجرى ذهاباً وإياباً، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذى يقتدر بالتلفظ العفوى، وإرسال الكلام والمحادثة العرة والارتباك وما شابه ذلك من المعانى.

ويستعرض المؤلف في كتابه سهم هذا الدلالات المختلفة لكلمة الخطاب واستخداماتها لدى ديكرات ونييتزوروس ودى سوسر دايميه سيزير وهابر ماس وبارت وبياخين وفركسو وأوستن وهاريس وغيرهم.

يرتبط الخطاب بكل ما يقال أو يكتب في مجتمع من المجتمعات يرتبط بالحديث اللفظي وغير اللفظي، بما يقال وما لا يقال. يرتبط الخطاب ويحول من اللغة المسموعة إلى اللغة المرئية إلى لغة الصمت والخطاب غير اللفظي، يرتبط بالموسيقى والأوبرا والباليه والأدب والفن التشكيلي والسليسا والإعلانات السريعة في التليفزيون وكما قال موشيل فوكو فإن المجتمع هو حاصل جمع الخطابات الموجودة فيه تلك الخطابات التي ينتجها المجتمع وتنتجها أيضاً، كما أن أية نظرية عن الخطاب هي بالضرورة نظرية عن المجتمع وعن أشكال القوة والسلطة والشرعية الملازمة للمعرفة الخاصة فيه.

هناك إلحاح مستمر في الثقافة المعاصرة على مصطلح للخطاب ونظرياته وآلياته، كما أن دلالات الخطاب، أصبحت نقطة التقاء تقاطع عندها معارف متعددة وطول متباينة

مع هذا التطور لمفهوم الخطاب ظهر التمييز الخاص بينه وبين مفهوم النص باعتبار أن الخطاب أشمل من النص، فالخطاب هو الكل والنص هو البعض، والخطاب هو المنطوق (بالمعنى العام للملحق الذي يشمل على الحركة والقيل ومن ثم الرؤية والمشاهدة)

والنص هو المكتوب... بلغة تلك التمييزات بين هذين المفهومين. في سعيه اللاهث الدورب لتحديد المعاني المختلفة للخطاب والنص قام جابر عصفور برحلة عبر الزمان مستعزماً بالدلالات المختلفة لهذين المفهومين في التراث العربي والغربي؛ فمن مفهوم النص في لسان العرب، الذي يقول بأن النص في السير هو أقصى ما تقدم عليه الدابة، إلى إشارات أخرى تشير إلى أن النص هو المجال المنطق المحدد المكتفي بذاته الثابت الظاهر للراضح الجلي الذي لا يحتمل الغموض أو الإيهام، أحادي الدلالة. ولم يكن للتصور الغربي الكلاسيكي للنص يختلف كثيراً عن التصور الشرقي حيث كان النص مرآة العالم الخارجي والصورة التي تصاكى حضوراً موجوداً من قبل، وكانت هناك أيضاً أحادية المؤلف، وأحادية مفهوم القارئ، أحادية ترتبط بالكتابة والتراكم النصي وهو فهم رطب النص بمؤلف واحد ونفى عنه امكانية «التناص» مع غيره من النصوص كما تشير الدراسات النقدية الحديثة.

مع اهتمام باحثين بالوظيفة الشعرية التي تبرز الأبعاد الجمالية للغة صوتياً وصرفياً وتركيبياً ودلالياً، ومع اهتمامه بتحليل أمراض العصبية النصية وكذلك تحليل الخطاب السياسي الأمريكي خلال الدعاية الانتخابية ومع دراسات عالم اللغة هاريس في تحليل الخطاب ودراسات جون أوسدين عن أفعال الكلام واللغة الموجهة للناس في المواقف الاجتماعية المختلفة، ومع ما تقدمه شاشات الكمبيوتر والتلفزيون ودراسات التحيز العرقي في اللغة ودراسات خطاب الإعلان ونشرات الأخبار والهوية الجنسية ودير الإعلان في تشكيل الوعي كما كشف عنه بارت في «أسطوريته» والمعرفة وحفرياتهما والشكالات الخطابية السائدة في

بعض أنظمة المعرفة وأنظمة المراقبة والعقاب كما كشف عنها فوكو. مع بلاغة المهنيين وللمتقربين ومع غير ذلك من التطورات السياسية والاجتماعية والعلمية التي ظهرت في العالم حدث مايلي:

١ - حدث الخروج على تلك العلاقة الثابتة بين النص المصدوع وصانعه، تلك البلاغة التي استجلبت بالمؤلف الواحد المؤلفين المتعددين والنص التوقيفي المنطق النص المفتوح الذي لا ينكفيء على صاحبه في صورة واحدة بل تتعدد صورته بتعدد المجموعات التي لا تكف عن إعادة إنتاجه عبر المصور، لقد تقدم النص في صورته الجماعية، الصورة المرتبطة بتعدد المؤلفين وبفكرة التناص والنص المفتوح إلى المقدمة. وراحت فكرة النص الواحد المنطق الثابت الذي يلتصق إلى مؤلف واحد منغلج في الآخر هنا شبيه بفكرة التأليف الجماعي في التراث الشعبي وحيث تكون الأعمال للكبيبة مثل ألف ليلة وليلة تصوراً هامشياً لا تتعلق بمؤلف واحد، بل بالمؤلفين، لتصور منفتح تصنيف إلهي كما جماعة تخيلاتها الخاصة، القارئ أصبح مؤلفاً والنص أصبح مفتوحاً. وهو نص متجدد مستمر الترميز بلا نهاية لأنه نتيجة لمخيلة جماعية منفتحة تتجاوز المخيلة الفردية المحدودة. هنا تحول القارئ كما قلنا إلى مؤلف إلى فاعل وإلى مؤثر بعد أن كان مجرد منغلج ومفعول به ومتأثر، هناك انتقال من السلبية إلى الإيجابية ومن المشاهدة إلى المشاركة ومن التلقي إلى الفعل والإبداع، الفعل الشبيه باحتفالية باحثين سائلة الذكر.

٢ - لم تعد لغة الخطاب مرتبطة بالأمثلة الموجزة المنجزة المعزولة أو المصطنعة التي يخرعها بعض الباحثين في عالم اللغة أو غيرها بل اتسعت حدود الخطاب، لكيلا تقتصر على العادة فقط بل امتدت إلى كل أشكال التفاعلات في الحوائث والطعام والحافلات والتطارات والمدارس وقاعات الدرس والمحاكم والمنازل والمصانع ووسائل الإعلام.

٣ - تزايد الاهتمام بمفهوم الشبكة المعرفية Cognitive Network وهي شبكة تؤكد العلاقات البيئية بين فروع

المعرفة المختلفة وتؤكد أهمية وصل المنطوق بالمكتوب، والكلمات بالعلامات ومجموعة من الصلات العلائقية «التي يكشف تحليلها في النهاية عن أبنية القوى في المجتمع ووسائلها الاتصالية لترزيع المعرفة.

٤ - نتيجة لهذه التغيرات المعرفية الهائلة التي حدثت خلال هذا القرن تغيرت صورة الكند صورة جذرية مقارنة بصورته القديمة، هذه التغيرات التي رسمها جابر عصفور في هذا الكتاب بشكل عام، وفي مقالته «إيقاع لاهث من التغير» و«خلقة المركز النقدي» والوعي بالكتابة والأدب واللغة الشارحة، وحضور الكتابة، ومفهوم النص، ومن العمل الأدبي إلى النص، وبغضاه نقد الأدبي في القرن العشرين، وغير ذلك من المقالات.

إيقاع لاهث من التغير:

مر النقد الأدبي خلال هذا القرن بمرحلة لاهة لم تكف أبداً عن التغير والتحول إلى الحد الذي جعل الفيلسوف الأمريكي ريتشارد رورري - كما يشهد جابر عصفور - يصف هذا القرن بأنه قرن للنقد الأدبي، والحقيقة أن هذا القرن هو أيضاً قرن الكمبيوتر وقرن غزو الفضاء وقرن الصورة وقرن انهيار الفلسفات الكبيرة وقرن العرب التكنية وقرن أشباه كثيرة لا نستطيع حصرها أما فيما يتعلق بالنقد الأدبي فقد يمكن إجمال أهم ما حدث له وعليه ومنه من تغيرات وتطورات

وكما رسمها جابر عصفور في هذا الكتاب فيما يلي:

١ - هذه الحركة الدائبة المتحركة المتغيرة للمدارس والنظريات:

ما بين النقد الجديد والواقعية الاشتراكية والبنوية الغربية والبنوية القلونية ونظريات الخطاب والسميوطيقا والهرميوطيقا ونقد العداثة وما بعد العداثة ونقد ما بعد الكولونيالية والخطاب النسوي والاتجاهات النفسية والاندرويدولوجية والفلسفية والأسطورية المختلفة في تحليل النص الأدبي.

٢ - لتفاح مفهوم النص الأدبي على العالم وتحوله من نص «مغلج» مكتف بذاته

أفاق العصر لجابر عصفور

إلى نص متناسل مع غيره، نص لا يكف عن الإشارة إلى ما يمله بغيره من النصوص الأدبية وغير الأدبية، شبكة هائلة من الاقتباسات التي ذاب فيها الوجود التقليدي للمؤلف وحل محله المحصور المحدث للقارئ هذا للقارئ موجود داخل النص وليس خارجه وموجود ضمن نسوج لانهائي من العلاقات المتناسلة.

٣ - تهدم المراجز التي أنعمت بين ما يقع ضمن نطاق النقد وما لا يقع ضمن نطاقه فافتتح الأفق النقدي على الأفق الثقافي العام وبرزت الإسهامات والاستفادات الخاصة من علم الاجتماع والنفس والاقتصاد والفيزياء والفلسفة وغيرها.

٤ - ظهور التمييز (خاصة لدى بارت أولاً) بين نصوص القراءة ونصوص الكتابة، الأولى ساكنة جامدة ترتبط بموضوع محدد والثانية متحركة مفتحة تتأبى على التفسير الواحد حمالة لكل أنواع التفسير.

٥ - هذا التمييز يدفع حضور اللغة إلى الصدارة وكما قال بارت فالأدب هنا أصبح ينظر إلى نفسه على أنه مزدوج، فهو موضوع وفحص لهذا الموضوع في أن تنظف وتنظف من هذا التلظف في الوقت نفسه، ومن هنا ظهر ما يسمى بالكتابة والرعي بالكتابة.

٦ - ظهر أيضاً مرتبطاً بذلك تمييز بارت بين أدب الموضوع واللغة الشارحة - Meta language، أي من الأدب الذي يشير إلى محمله المحدد إلى الأدب الذي يشير إلى حضور الذات في حيث هو لغة والذي ينطوي أيضاً على تحليل ما تنطوي عليه إشارته الذاتية من دلالة.. هذا أصبح قضاء الكتابة قضاء ارتصال لا نهائي كما يشير

بارت. هنا حدثت بدايات التدمير لفكرة الصوت الواحد والأسطى الواحد والأصل الواحد وهذا بدأ التركيز على شبكة العلاقات المتعائلة بين العناصر، تلك العناصر التي تتفاعل من خلال علاقاتها المختلفة ببعضها البعض في تشكيل معايير لا يكف القارئ من إنتاجها، كما لا تكف المعاني في نفسها عن التجلج وللظهور ندجية فاعلية للقراءة من ناحية، وندجية ومنع للقارئ في شبكة الكتابة من ناحية أخرى

٧ - احتل مفهوم القراءة مصدر الصدارة وحلت آليات القراءة وأعراضها وأغراضها محل نواحي الكاتب ومقاصده ولم يعد السؤال اليوم يدور حول الكاتب والعمل وإنما عن الكتابة والقراءة كما أشار فيليب سولر.

٨ - ظهرت تمييزات بارت بين العمل الأدبي والنص: فالعمل أقرب إلى الموضوع المتخبر، أما النص: فالحمل أقرب إلى الموضوع المنجز، أما النص فهو محل وحقل منهجي لا يعايشه إلا في نشاط الإنتاج أو الممارسة وخلال العلاقات المختلفة بين القارئ والمكتوب، والنص أيضاً لا يخضع لترايب الأنواع أو تحديدها الصارمة فهو نشاط يتنهد الحدود والأعراف ويخفل الأنواع والأجاس والتسنيفات القديمة، للنص هنا أقرب إلى الكتابة بالمعنى الذي استخدم لوكليزيو هذه الكلمة وحيث صامت الحدود للقديمة بين الأنواع والأجاس الأدبية.

٩ - بدلاً من مفهوم الوحدة النصية جاء مفهوم الشبكة التي لانهاية لخطوطها وعلاقاتها، الشبكة التي لا تشير إلى واحدة بوصفها محطة انطلاق أو محطة وصول، فالشبكة ممتدة أفقياً ورأسياً وفي كل الاتجاهات وخاصة لكل الاحتمالات المعروفة والمارعة والرمزية والمختلفة والمربجة.

١٠ - لأن النص أصبح موضوعاً للإنتاج والمشاركة والفعل والحرية بدلا من العمل الأدبي الذي هو موضوع للاستهلاك والانعزال والتلقي ومحدودية الحركة فقد تم إلغاء المسافة بين القراءة والكتابة وأصبحت القراءة صورة أخرى من نشاط الكتابة وأصبح هناك ما يسمى بلغة النص، متعة

العمل الأدبي عبارة أمامتعة للنص فمقيمة وباتمة لأن النص دائماً على عكس العمل الأدبي - لا ينهي، هي كما يشير عصفور قريبة للبهجة المصاحبة لنشاط الإنتاج الذي لا يفارق معنى الكتابة والنص على السواء.

١١ - نفى بارت ودريدا ومسؤولون دكيمستولا ولا كان وغيرهم الأفكار البنيوية المغلفة وكل ما يرتبط بمركزية اللوغوس والإيمان بمركزية الأصل الواحد والعلّة الأولى والحقيقة الكاملة والبينة الثابتة وأكذروا من خلال مصطلح الكتابة المحصور الخاص لفعل الكتابة بدءاً من حضورها الفيزيقي الذي تجسده الكلمات لحظة نقشا وانتهاء بالمعنى المرجأة لهذه الكلمات التي لا تكف عن إثارة الاختلافات الدلالية، لقد حرر بارت الكتابة من الارتباط بصوت واحد أو أصل واحد وجعلها حرة أيضاً في علاقتها بالقارئ وأكذروا أن قضاء الكتابة متعدد الأبعاد تدرج فيه وتصطدم آثار متباينة عديدة، ثم جاء دريدا وأكد وفصل التفسير مما أشار إليه بارت (ويواجه أيضاً الذي ينسب هنا عادة خاصة في حديثه عن البنية المتشعبة ومحدثه الخاص عن الإرجاء خلال لعب الأطفال على نحو خاص)

هناك إذن دوال جاثمة درسا، دوال لا تكف عن الانقلاب إلى دوال أخرى تتوالد منها دوال جديدة وهكذا.

١٢ - إن ضياع الصوت الواحد والأصل الواحد في الكتابة وفي الثقافة وفي الحياة وفي أشكال الخطاب والنصوص العديدة، في كافة مظاهر الحياة، يعني ضياع السلطة الواحدة المهيمنة على لحظات الإرسال والاستقبال على السواء ومن ثم إطلاق سراح فاعلية الاختلاف والإجاء على نحو غير شخصي ربما يجاوز إمكانيات السلطة الواحدة.

١٣ - في حين أكد بارت فكرة الرمزية في ارتباطها بتعدد الدلالات فقد أكد دريدا فكرة الإرجاء والاختلاف ونقش المركزية فالكتابة عند دريدا من خلال استقلالها الظاهري تعمل على إنتاج معنى، هو معنى مرجأ في كل لحظة، وهو يحتاج إلى تفسير

دائم وتفاصيل عديدة لا يمكن لواحد أن يزعم أنه الأحق أو المركز أو الأهم للخاص بها.

فالكثافة من حيث هي حضور نفى لكل مركز أيا كان هذا المركز وعلى كثافة السمويات، «الكتابة هنا قريبة النص المنفوخ، أي شبكة من الاختلافات أو تنسيق من الآثار التي لا تكف عن الإشارة إلى شيء غيرها، أي الإشارة إلى آثار اختلافات أخرى».

١٤ - نتيجة لكل ذلك ظهرت فكرة الثنائيات، هذه الفكرة المرتبطة بالنص الذي يتسرب فيه الاختلاف والإرجاء كما يتسرب التحول والتغير، يمثل للثنائيات كما يشير عصفور نغماً لمفهوم البنية المنغلقة على نفسها المنغلقة في وجودها من كل ما حولها، والكتابة يحضونها الاختلاف في هذا التطور على نفى لفكرة البنية نفسها بمعناها البنيوي الشكلي الذي يفرض وجود مركز أو أصل أو مبدأ ثابت أو علة أولى أو ترتيب للمعاني، فكل هذه الأشياء تغدو موضوعاً للمساءلة والنقض والربى الضدى،

١٥ - حدث خلال هذا القرن أيضاً رحلة خاصته إعادة اكتشاف المؤلف وتسايط الضوء عليه إلى الدرجة التي تلاشى عندها المؤلف الفرد بالمعنى التقليدي كما أشرنا ولم يكن هذا التحول سهلاً أو مباشراً، فمن القرن التاسع عشر ورثنا فكرة المؤلف الكائن المنفرد الملهم المبدع الخالق الفرد سر قوة الليبرالية وسبب ضعفها أيضاً، هذا الكائن المصاط بالمحسوس والأسرار والتي انطلقت نحوه رحلات الكشف والاستكشاف التي أدت إلى كشف مميزة لقضاء للنقد في القرن العشرين ومن ذلك مثلاً:

أ - اكتشاف قارة الأعماق وأقاليم الوعى واللاوعى كما تبدى ذلك في أفكار فريد من اللاشعور الفردي وأفكار يونج عن اللاشعور الجمعي والأنماط الأولية وفي الواقع فإن هذه التشويق شدد إلى ما قبل القرن العشرين حيث اهتمامات وأشار لدى بيرجانيين الطبيب للفردى لموضوع اللاشعور وحيث توجد دراسات نظرية للمؤلف الموسيقى الشهير فاجنر في منتصف القرن التاسع عشر عن عقدة أريديس عن الغزيرة واللاشعور أيضاً.

وقد تطورت أفكار فرويد ويونج فظهرت آثارها في دراسات ديسكورت ومودوبوكين وجونز وياشيلار وفراي (صاحب المنهج الأسطوري المتأثر يونج غورهم). كما ظهرت الاهتمامات بالاسموية الأدبية والاشعور التاريخي وتحليل للكتابة واللهيم والمجاز والخيال الإبداعي أيضاً.

ب - كشف ماركس حول المجتمع وأبنيته الفوقية والحتية وعلاقات الإنتاج والكتابة الانعكاسية وتطور تسميات نقدية متعددة مرتبطة بالواقع كالتفدية والاشتراكية والتشوية والمعمية . الخ.

ج - الكاتب في حضوره للظهورين السابقين كان يقوم بدور الوسيط الذي تتجسد لديه العقد والإحباطات والفراغ والصورات للفردية (فرويد) أو الجمعية (يونج) أو هو المرأة التي تكس عليها حالات المجتمع وأوضاعه وهمومه.

د - اكتشافات دوى سومير للقارة الثالثة في علم اللغة والتي أدت إلى ظهور الليدوية التي استعملها بارت في الكتابة عن «راسين» ١٩٦ وقبلة ليني شتراوس في «المدارات الخفية» ١٩٥٥

هـ - هناك تلك الإسهامات الخاصة بجال لمان وتضليلاته للواصلة بين أفكار فرويد وأفكار دوى سومير وبين الأفكار السطحية والأفكار العميقة

و - كل هذه الأفكار وغيرها جعلت صورة المؤلف الملهم المنعزل الغامض البعيد وجعلته تحت مجهر الفحص والمعرفة والاستكشاف ومع إعلان بارت ميلاد البنية وموت المؤلف بذلت مرحلة جديدة في تاريخ المؤلف وجوده.

ز - تنقسم البنيوية بعد ذلك إلى لغوية شكلية وإلى توليدية اجتماعية ترتبط بالماركسية في تحليلاتها الهيكلية خاصة لدى لوسيان وجولدمان . وظلت كلاهما تؤكد «أولوية اللصق الذي يذيب الحضور الموروث للكتابة» فحضور للبنية يجعل المؤلف فنيق أو يموت، موت ينضم إلى آخر سوى أن أشار إليه توتشيه، هذه البنية المغلفة النظامية

السنية هي ما حل محلها معاول ثورة الطلاب في عام ١٩٦٨ وحلقت معها الكثير مما هو سائد ومتجمد ومثقف على نفسه. تحول هذا المركز الثابت وتفتت إلى شظايا وتم تدميره بعد ذلك كما يشير عصفور في التوزيع الفكرية التي أكدت عضوية المبادأة الفردية وأكدت أيضاً التعددية المنفتحة في مقابل المركزية المنغلقة. وقد شمل ذلك كل جواب للحياة السياسية والاجتماعية والفنية والأدبية.

هـ - هذا المناخ الذي تشعب فيه اتجاهات التفكير والتسامح والتعددية وحق الاختلاف ونقص المركزية هي ما أدت إلى إقامة الصلات القوية بين عمليات الكتابة والقراءة وأدت بدورها كذلك إلى تحول القارئ إلى كاتب ومبدع ولحلال دون أن يعنى هذا بطبيعة الحال نفى بعض التفرد . في رأينا - المبدع الأول الكاتب الفرد لكنه الذي صار هنا صورة من الصورة واحتمال من آلاف الاحتمالات الممكنة.

١٦ - نتيجة لكل ما سبق وكما أشرنا ونحن نستعرض هذه الأفكار الخاصة هنا من هذا الكتاب الهامة ظهرت خطابات ونصوص لمؤلفين متعددين مؤكدة كلها تلك الحركة الخاصة في مجال النقد الأدبي من العمل الأدبي إلى الخطاب إلى النص ومن البعد الواحد إلى الأبعاد المتعددة والمتجدة.

الترجمة والمعرفة البيئية والموسوعات: نتد اهتمامات جابر عصفور خلال هذا الاهتمام وتحريك طاقاته النقدية صوب كل ما يمكن أن يحركه الركود في بجمرة حيواتنا الثقافية للراكدة ويتجلى هذا على أنحاء عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر:

١ - هذا الاهتمام الخاص بالحديث عن الترجمة والتفاعل بين الثقافات مؤكداً أن الترجمة عملية تعرف وتفسير وإدعاء اكتشافاً لأننا الآخر في أن، وفي تذهر كما يقول «في اللحظة التاريخية للهمزة الأهم وتقديمه وذلك عندما نضلى الأنا بالرغبة في الخروج من عزلتها وتعرف نفسها في مرآة الآخر، وتعرف الآخر في مرآتها والترجمة مجددة أيضاً لغة للخاصة بالأنما كما يشير جابر عصفور.

أفاق العصر لجابر عصفور

نظرة نظريات الخطاب المعاصرة التي تؤكد أن خطاب الخطاب - أي ما يقوله - يجمع في تسميته العلاقات ما يصله بدوائر علوم العلم والاجتماع وآلياته والنفس والفلسفة والتاريخ والأدب والإحصاء والرياضيات والاتصال وغيرها. هنا يتم أيضاً مزج فكرة الاستقلال والانفصال والاكتفاء الذاتي التي تم صيرها بالبنية الثنائية وبالبنية للنص الأدبي وبالبنية للثقافة والإنسانية بشكل عام.

ومن هذا أيضاً رفض جابر عصفور لفكرة الفصل بين التخصصات الإنسانية والاجتماعية والنظرية وغيرها في كليات الآداب بالجامعات.

٣- غواية المرسوعات: هناك خبرة إنسانية خصبة لأقرب إلى

الحالة الإبداعية يتحدث من خلالها جابر عصفور عن لقله الأول بموسوعة برنستون عن الشعر ونظرياته التي صدرت عام ١٩٦٥ واشتراها بعد ١٩٦٧ بكل ما يملك من مال في ذلك الوقت كما قال وكيف عاد بها فريحا ملوفاً واستغرق في قراءتها أوقات طويلة من الليل والنهار ثم كيف جددت طبعها الثانية ١٩٩٤ هذه الانفصالات بداخله فيما يشبه «الغالب باله» والاستمادة المتجددة لتذكرات لا تنتهي بعضها انفعالي وبعضها عقلاني وبعضها الثالث اجتماعي وثقافي.

الموسوعة الأولى قادته إلى موسوعة أخرى وهذه قادته إلى موسوعات في لعبة مزايا لا تنتهي إذا استفدنا لغة وهو يتحدث عن الصورة وعن النص الأدبي - فهو يقول عن نفسه «أنا واقع في غواية للموسوعات، أسعى إليها وأبحث عنها». الموسوعات دون شك عنصر تكويلي في صياغة المشهد الثقافي العالمي المعاصر بشكل علمي ومحسوس في النقد شديد الأهمية بشكل خاص، الموسوعات عامة وخاصة، كلية ونوعية والموسوعة الحديثة تلعب صفة الشبكة البينية بين التخصصات، والموسوعة والرواية البينية خصيصتان من خصائص كاتب هذا الكتاب دون مجاملة أو رياء.

يؤكد جابر عصفور هنا أهمية أن يبدأ الناقد علاقته بالشهد العالمي من نظرة

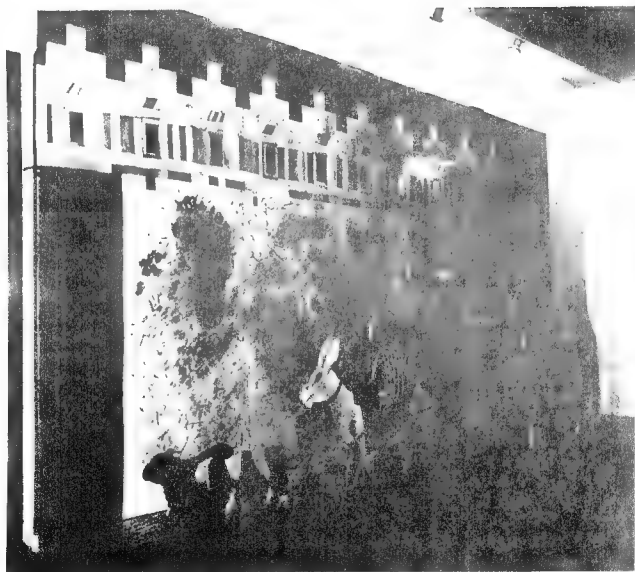
المترجم خائن كما يشير للمل الإطالي القديم، خائن بالمعنى الإيجابي حين يصف وخائن بالمعنى السلبي حين يحذف، ولكنه في أفضل حالاته يكون خائناً خلاقاً، والترجمة الحرفية في رأي عصفور محض وهم وسراب والمغايرة صفة حتمية تلازم العلاقة بين النص المترجم وأصله.

وللترجمة تعبير عن حرار الثقافات، منطقة بولية يتفاعل فيها الأنا والآخر، في محاربة خاصة لاتقاء بينهما كذلك فإن مجال نظرية الترجمة ودراسات الترجمة مجال بنى متعدد الأبعاد والعلاقات والعلوم اللغوية والمتفاعلة فيه (منها مثلاً: تاريخ الأدب العام، والنقد الأدبي وعلم اللغفة، والهرمنيوطيقا ونظريات الثقافة وغيرها، واتساقاً مع فكرة الترجمة الخلاقة لنحال عصفور لفكرة الترجمة بالروح وليس الترجمة الحرفية، هنا تقوم الترجمة بفعل بروميثيوس الذي سرق النار وقدمها لجميع البشر فأصبحوا بها كائنات عارفة تتألف الآلهة، ومن ثم تأكيد فكرة المترجم للرجم الذي هو مبدع وفعل ومؤثر في آن.

٧- التأكيد على فكرة المعرفة البينية: أن على شبكة دوائر المعرفة الإنسانية المتصلة التي لا تنفصل واحدة منها عن الأخرى، هذا التداخل الذي يؤكد التمازج والتكامل في الوقت نفسه من خلال ما يسمى بالدراسة البينية Interdisciplinary Approach التي تتداخل فيها الاختصاصات في شبكة معرفية خاصة شبيهة بالشبكة التي حلت محل البنية في الدراسات النقدية الحديثة التي تنظر إلى النص في تلافه نظرية بديجة خاصة لا يمكن أن يوجد بدونها وهي نفس

الإجمال قبل التفصيل، من الكليات قبل الجزئيات، وهذا دور الموسوعات كما أن عصر الباحث أو الناقد للفرد القادر على كل شيء بمفرده قد انتهى في عالم أصبحت المعرفة فيه كوكبية العلاقات متصافرة التوجهات لقد ارتبط التزايد الهائل في مجالات المعرفة كما يشير مؤلف «أفاق العصر» بذلك التصاعد المتخلف في إلقاء العلاقات البينية بين هذه المجالات والإيراق المتصارع لتعليم الحواجز القديمة التي كانت بين أقطار العالم معرقاً، والزراعة الموسوعية تصعب لهذا كما تبرزه أمثلة عديدة من الموسوعات التي أشار إليها المؤلف في سياق كتابه المتميز هذا. هناك وعى في هذا الكتاب بأن الثقافة العربية الراهنة متوترة بين الإمكانية والوعيد (الأسرلى والنقدى) أحدهما يشهد للثقل ويحجزها عن الفعل الابتكاري وهو الأكثر رسوخاً في الواقع، والآخر يشهد للأمام ويستعين بطاقات الإبداع والخيال والنقد والانشغال بأسئلة المستقبل، خيال تقدمي لا خيال استرجاعي ارتدادي يكرر ذاته كل مرة، خيال هو ذاكرة أكثر منه خيال متجدد ومتحول ومتغير. رحلة خاصة قام بها المؤلف بين المعاهيم والنظريات والأفكار والبلدان وعصر الزمان والسكان والألح والأخر والسعلى والعالمي تشبه السيرة الذاتية، سيرة تكشف عن نفسها بشكل خاص في مقالات خاصة منها المقالات التي تحدث فيها عن علاقته بالموسوعات، عامة وعلاقته التي تشبه الحب الأول بموسوعة برنستون عن الشعر.

خلال هذه الرحلة كانت هذه التذات الإبداعية تجد نفسها. مستعينة بشكل عام بالأفكار والمعرفة والدافع والعلم ومستعينة أيضاً بحروب الجور والاستبدال والتعويض التي تجعل ما يأتي بعد الياء هو المتحرك ولذلك جاءت كلمات الاتباع والنظم والقلاب اللابت والخلق والمتكرر وغيرها مصحورة بالياء وجاءت كلمات الإبداع والنص المنفوح والحرية والحركة والمستقبل والعلم دون باه مما يشير إلى الطوبية الخاصة لهذا الكتاب ومؤلفه صاحب الإسهامات المتميزة في النقد الأدبي ونقد الفكر والثقافة عامة. ■



شهريات الثقافة العالمية

ماهر شفيق فريد

قال هل ينبغي منع هذه الرواية من التداول؟

شهد شهر أكتوبر جدلاً على صفحات المجلات والجرائد البريطانية موضوعه رواية صدرت حديثاً للروائية الأمريكية أ. م. هومز عنوانها «نهاية أليس» لتتناول موضوعات شائكة من قبيل ممارسة الجنس مع الأطفال وقتلهم. مما دعا البعض إلى المطالبة بمنع الرواية من التداول أو للتوقف على الأقل - عن عرضها في واجهة المكتبات.

فروى القصة على لسان رجل يعشق ممارسة الجنس مع الأطفال وهو الآن وراء أسوار السجن بعد أن قتل، على نحو وحشي، فتاة في الثانية عشرة. ويترأس مع شابة تستعد عليها الرغبة الجنسية في ولد هو الآخر في الثانية عشرة. وتتضمن الرواية وصفاً صريحاً للاتصال الجنسي بأولاد وبنت دون هذه السن، فضلاً عن ممارسات جنسية مثلية داخل السجن.

ويقول ديفيد برنل في صحيفة

«ناجارديان» البريطانية (٢٧ أكتوبر) إن مؤلفة الرواية شابة وسيمة تشغل بتدريس الكتابة في جامعة كولومبيا بنيويورك، والذي أثار قلق المعترضين على الرواية هو أنها تصور ضحاياها من الأطفال في صورة المستجيبين للعدوان الجنسي عليهم، بل في صورة من يلطونه باستتارة الكبار.

وتحت عنوان «أمن الصرب فرض الحظر على كتاب؟ كتب ستفن موسى في ملحق «الجارديان» ويقول إن الآراء قد اختلفت في هذه الرواية. وصفها صحيفة «ذا نيويورك تايمز» بأنها «هراء مخش» قالت الكاتبة إيزابيث ريزل إنها جعلتها تنقياً. هذه هي الرواية التي ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية خلال العام الماضي برمن المفروض أن تظهر في بريطانيا هذه الأيام.

تتناول الرواية للناظر الأخير: استخدام الأطفال استخداماً جنسياً. والراوى تشوى في منتصف العمر مضى عليه في السجن ثلاثة وعشرون عاماً، تصمبها الكاتبة في رحلة داخل عقلة المشوش.

يترأس تشوى - كما قلنا - مع فتاة في التاسعة عشرة ترمى شباكها على الرولد الأصغر منها. إن كل ما في الرواية مريض لأنها فراء من خلال ذهن تشوى للمريض. وفي عالم تشوى فإن الفتات اللواتى اعتدى عليهن، والفتاة التى قتلها - أليس - كن جميعاً يمارسن معه الجنس عن رضاه ويكامل إزانهن. ويريدنا تشوى أن نتراسط معه أيضاً. يقول: «إنى حارس عقل الإنسان، مسجل قدره، أخرج خرائط للأمر للى يكرر فيها ولكنه لا يجرؤ على الاعتراف بها».

تذكرنا هذه الرواية برواية فلاديمير نابوكوف «لولياه» وما أثارته من عجة لدى ظهورها في الخمسينيات، فموضوع مثلية، وهومز تتخذ موقفاً محايداً من بطلها معها قبل نابوكوف مع بطله مسبرت ممبرت. بيد أن من الخطر أن نقارن أى كاتب بنابوكوف، لأن نابوكوف هو الفنان الأكثر تفرقاً. ورواية «أليس» بخلاف «لولياه» لا يمكن اندفاع عنها على أسس جمالية. لقد غير نابوكوف وجه الفن القصصى، وكان يكتب في وقت كانت فيه الولايات المتحدة خائفة، تنظر إلى

الداخل، وميالة إلى الكبت. فرواية هومز لا تلك الرزين الموسيقى أو الحيوية الإبداعية لرواية نابوكوف.

ويرى ستفن موسى أن رواية هومز جديرة بأن يجاهلها السراء، ولكنه لا يحبذ منحها من الدارل فالعظر، كما أثبتت التجارب، لإجرا لا جدوى منه. ومن يريدون حقيقة الاطلاع على كتاب ممنوع أن تعيهم الحول للحصول عليه: من مكتبات تحتفظ بلسع منه - ولوتحت الطاولة - أو مباشرة من الولايات المتحدة أو على شبكة الانترنت. والعظر لإجرا قصير النظر؛ لأنه يطلع على العمل المحظور قوة زائفة. أترى رواية جويس «يرليسيز» قد حولت لساء دبلن إلى مجلوات بالجنس؟ أترى رواية اورلس - عشيق ليدى تشاترلى، قد ضمنت من ذوات حراس الصيد وجملتهم يؤمنون إيماناً مسرفاً بجاذبيتهم الجنسية وقدرتهم على إغواء الزوجات الأستقراطيات؟ كلا. ويضيف موسى قرب نهاية مقاله: لست أؤمن أن كتاباً - أو حتى فيلماً - يستطيع أن يخلق محرراً يمارس الجنس مع الأطفال. فالانحراف، مركزى في صاحبه قبل ذلك. وهو يدعى إلى السماح بمرضى فيلم «لولياه» من إخراج أدريان لوب، أو كما قال الناقد الأمريكى إدmond ولسون لزميل له عن رواية نابوكوف للظنمية: «إنها مكررة، ولكن يجعل بك أن تقرأها».

رستوس فى ذكره:

خلال شهر نوفمبر احتفلت اليونان بالذكرى السابعة لرحيل شاعرها يانيس رستوس (ولد في ١٩ مايو ١٩٠٩ وتوفي في ١١ نوفمبر ١٩٩٠). وما كان في قلبى «اليونان» تميم بعيد من الفتنة، فأقول أن أقول: شطر من مهلى العلية العقلية فى اليونان، ذلك أن رستوس الراديكالى لم يكن قط موضوع ترحيب من السلطة فى بلاده، والإتالة - حتى الآن - يميل إلى الإعلاء من شأن سفورس المأسون، بينما تظل قلة من الأضرى كيون والفشورعين وقية لذكرى رستوس عرفت حيلتها الأدبية رستوس بسلن للشاعر رفعت سلام الذى ترجم له عملين «اللذة الأولى» و«البعد» مع مقدمة رائعة فى طراجة رويتها، ونضارة أدائها للتعبير،

ومراوحتها بين كلمات المترجم وكلمات المترجم له. كذلك ترجم د. نعيم عطوة بعض قصائد له في كتابه «مختارات من الشعر اليوناني الحديث» (١٩٨٣)، وهناك ترجمة الشاعر سعدى يوسف لديون «إيماءات» (١٩٧٩).

رئيسون من أغزر الشعراء المحدثين إنتاجاً، له حوالي سبعة وعشرون ديواناً. وككل شاعر مكثر، فهو مختارات المستوى. لا أحد يزعم أن كل قصائده جيدة، أو حتى أغلبها. لكنها تجمعت على صلب بنية شعرية مؤثرة فيها الكثير من عروق الحضارة إلى جانب الفخيت. وهو من القلائد الذين نجحوا في كتابة القصيدة الطويلة، ذلك الشكل المغضوب عليه منذ أطل إدجار آلان بو - شهر الرمزية الفرنسية وكأهمها - أن تحبب القصيدة الطويلة، تناقص في العدد، وليس ثمة سوى قصائد قصار تتراوح فيها درجة المدة الشعرية ما بين شدة وأريضاء. كتب رئيسون في هذا الباب: «سوانته مشوه للقر» (١٩٥٦) «البيت الميت» (١٩٥٩) «النافذة» (١٩٦٠) «تحت ظل الجبل» (١٩٦٦) فضلاً عن إعادة خلقه موضوعات وشخصيات من الأساطير اليونانية. لكن أكثر قصائده تأثيراً - وهي ما ركز عليه مترجموه العرب - تلك المقطوعات الغنائية القصيرة التي تستخدم مفردات الحياة اليومية، وتستخرج الشعر من قلب البشر.

هذا نموذج من قصائد رئيسون القصار، قصيدة «المسحوق وغير المسحوق» (من ترجمة رفعت سلام):

حركة حادة، مفاجئة،
ضغطت يده الجرح لتورق الدم،
برغم إننا لم نسمع طلقة
أو رصاصة تطير
بعد برهة، أنزل يده وأبتم،
لكله حرك - من جديد - راحته ببطء،
إلى نفس المكان،
أخرج حافظه للفرح،
ودفع للنادل في أدب ومضى.
أذلك، تحلم كواب القهورة الصنوبر.
ذلك - على الأقل - سمعاه بوضوح.

يعلق الناقد الإنجليزي جون بولدينج، الأستاذ بجامعة رندنج البريطانية، على هذه القصيدة فيقول (في كتابه «مدخل إلى خمسين شاعر أوروبي حديث»): ثمة ثلاث «نقاط ترجمة» على الأقل في هذه القصيدة: إيماة رجل يحاكم إصعبله الضلع، دفع ثمن ما تدارله للنادل؛ إنكار فنان القهورة. أي هذه النقاط الثلاث هو الأهم؟ عند الرجل: الأولى؟ عند النادل: الثانية؟ عند الجمهور: الثالثة؟ ربما. لكن ما تذكرنا به القصيدة -

دون لبس - هو أن الحياة البشرية هشة مثل الخزف الصيني في ظل الأنظمة الديكتاتورية التي تفرض الأحكام العرفية على مواطنيها، وهو ما يستطيع المرء أن يراه ويستمعه، بوضوح في الشارع كل يوم. إن أثر السريالية في رئيسون واضح عمومياً. لكن هذه القصيدة أصرح، في توجيهها الاجتماعي السياسي، من أغلب الشعر السريالي. فدقة لغتها لا صلة لها بجيشان المحلل للأشعوري، وبتمتها اللاشخصية تذكرنا إلى حد ما بأمولات كالكا الرمزية.

رئيسون - في ذكره - حي كما كان أثناء سنوات حياته. الواحدة بعد الثمانين، رغم النسل والمغنى والاعتقال - إنه - مثل إيلزار ولينوردا وأرجون وغيرهم - شاهد على أن جوهر الخبرة الشعرية خاص وعام معاً، يفلتح على أفق للسانة والمضرب في شباب التاريخ وللمجتمع كما يفلتح على أعماق مخاوف المرء وتذكراته ورغباته وأفراحه السرية وظلاله الخاصة.

رحيل إيزابا برلين:

وفي شهر نوفمبر أيضاً رحل عن عالمنا، في أكسفورد، المفكر الإنجليزي إيزابا (أشعيا) برلين، أستاذ للظنفة الاجتماعية والسياسية بجامعة أكسفورد، وزميل كلية أول سولز.

لبرلين عدد من الكتب أهمها:

- كارل ماركس: لوحة سوريية وعقالية (١٩٣٩) (له ترجمة عربية بقلم عبد الكريم أحمد ومراجعة محمد سامي عاشور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دار التلم، لا يحمل الكتاب تاريخاً،

ولكن اشدرت نسخته منه في نوفمبر ١٩٦٥، وكان ثمنها ١٥٠ قرشاً؛ أنكر أنه في تلك الأيام، منذ أكثر من ثلاثين عاماً، كنت أصغر ميخان قصير عابدين مع غالي شكري - كنا وقفا في غرارة الشباب أو على الأقل في عز قفا للرجولة - حين سألته رأيه في هذا الكتاب فأجاب وهو يرمق بظرف عينه السيرات القادمة من الاتجاه الآخر: «إنه واحد من أحسن الكتب السياسية عن ماركس»).

- التلطف والطلب: دراسة نقدية لترسوى (١٩٥٣): وهو إعادة فحص لظرة لترسوى إلى التاريخ يحرص برلين من خلالها إلى بعض استبصارات جديدة بشخصية لترسوى المعقدة. وعنوان الكتاب مستمد من مثل يوناني قديم يقول: «يهرق الشطب أشعيا كثيرة، أما التلطف فيعرف شيئاً واحداً جليلاً» (الاختباء وراء أشوكه ومن ثم حماية ذاته). فهناك نمطان إنسانيان أساسيان: النمط الذي يماق الحياة بكل جوانبها المتحددة، ويصرها تفكيره على عدة مستويات (الطالب) والصلب الذي يربط كل شيء برفية مركزية واحدة (اللقائف). ودعوى برلين في هذا الكتاب هي أن لترسوى كان، وبطبيعته، نمطا إلى أقصى الحدود - ومن هذا كانت عظمه روايته - ولكنه كان يؤمن بضرورة أن يقدو نفسه، ويبحث بإستامته عن رؤية داخلية تحدد كافة جوانب وجوده، ومن ثم أدت به مثله العليا. في الجزء الأخير من حياته - للذكر للن عموماً، ونحضر منجزاته الفنية الخاصة، وتبتدي في هذا الكتاب سيطرة برلين المأوفة على موضوعه، وسعة علمه، وحساسيته لأدب والشخصية، وفصاحتها التجريبية على حد قول مراجع الكتاب في مجلة «أتلانك» الأمريكية (عدد أبريل ١٩٥٤).

- حاييم وايزمان: صورة جانبية بروفليل لورس الصهيونية.

- العنمية التاريخية: مقالة في الفلسفة (١٩٥٤).

- مسر تشرشل في ١٩٤٠ (١٩٦٤).

- أربع مقالات عن الحرية: وهي محاضرات ألقيت في الفترة ما بين ١٩٥٠-١٩٥٩ (١٩٦٩).

شهریات الثقافة العالمية

- الطباعات شخصية (له مقدمة بقلم نوبل آتأن) - مقالات من روزت، تشرشل، وإيزابان، ل. ب. نامور، سير موريس بورا، أولدس هكسلي، أينشتاين وغيرهم، فضلا عن بعض كُتّاب روس التحق بهم في الاقتصاد السوفييتي في الفترة ١٩٤٥-١٩٥٦ مثل باسترناك وأنا أختلطوا.

ولبراين - غير ذلك. عدد من الدرايات عن هرزن، بلنسكي، تولستوي والتدوير، هرد، المنطق الرمزي، الوضعية المنطقية، إلخ..

براين - مثل مينارز وهابيك وسائر إخوان ذلك الطراز ممن قامت على أكتافهم مجلة «إنكارتس» (المواجهة، أو المساجلة كما كان يترجمها لويس عوض) - كاتب لبرالي، معاد لليسار ولكن عن علم لا عن جهل، وقلمة من التاريخ الثقافي لهذا القرن في أبعاده التاريخية والفلسفية، من مثل هؤلاء الرجال قَدِدتَ قماشة التسليح الفكري لعصرنا، وسقطت دوتنا لهم بأهم مما تعاقبت السنين، واختللت المواقف، واضطرت الآراء.

غير المرئيين:

نشرت مجلة «لندن» رفيد أوف بوكس ثلاث قصائد للشاعر تشارلز سيميك، المحاضر في جامعة نيويورك، وذلك في عددها المورخ ٢ أكتوبر. وقد صدر للشاعر في نوفمبر ديوان عنوانه «البحث عن المتعاصي» عن دار فيبروفغير للنشر بلندن. وفيما يلي ترجمة ثلاث هذه القصائد:

غير المرئيين

قصة بوليسية حقيقية
فيها كلب أسود كبير

يستمع لدى ثقب باب
في غرفة عبر الطريق.

في وقت متأخر من اليوم
ضرب من البهرة كذلك الذي يسود الآحاد.
لوس ثمة لتكثير الذي يفكر فيه أو يتكلم.
الكلب مازال هناك.

ناقنتم مفرجة على مصراعها
رغم قطرات المطر.
قطرات سامنة،
تغيم زجاج نافلتى.

وفي نفس الممد دعوة إلى الاكتتاب من أجل إقامة تمثال لأوسكار وايلد في لندن وذلك بمناسبة انتصاف مائة عام على الإفراج عنه من سجن رينج (١٨٦٨) بعد أن قضى فيه عامين بتهمة ممارسات جنسية مثلية. ومن الغرباب أن وايلد، الذي يعد من أصلام المسرح الأيرلندي، ليس له - حتى الآن - مثل هذا التمثال في بلاده.

برجسون:

وفي عدد آخر من مجلة «لندن» رقيرو أوف بوكس، (١٨ سبتمبر) مقالة عنوانها «ماذا خسرت السلحفاة السباق» بقلم جون ستروك، وهي عرض لكتاب صدر حديثا باللغة الفرنسية عنوانه «برجسون: سيرة، من تأليف فيليب سوليه وفريدريك وزمر (الناشر: فلانمازيون).

يقول ستروك: إن المحاضرات العامة التي كان برجسون يلقنها في الكرايج دي فرانس أصبحت للنموذج الذي استلهمه جاك لاكان حين كان يمدح حلقات بحثه (سوفان) في الستينيات والسبعينيات رغم جفاف الموضوعات التي يتناولها المحاضر: تطور نظريات الذكاء؛ نظريات الإرادة؛ طبيعة العقل وصلته بالنشاط السعى. كانت النساء، بصفة خاصة، يتهافن على حضور محاضرات برجسون حتى لم يعد في قاعة محاضراته مكان لقدم. وعندما انتخب عام ١٩١٤ عضوا بالأكاديمية الفرنسية نهالت عليه باقات الزهور من المهنيين والمهنيات حتى تولاها للذعر فقال: «لمت في نهاية المطاف بالوربا، وهي عبارة قضا يحتاج إلى أن يقرها فيلسوف، إذ يندر أن تلصق أمثراه الشهرة على الفلاسفة.

كان برجسون أدبيا قدر ما هو فيلسوف. فهو يكتب فرنسية رائعة تتميز بالوضوح وتباعد عن تعقيدات الجرماني وأضرابهم. ولد في باريس عام ١٨٥٩ وبها توفي في ١٩٤١. تلقى دراسته في كلية المعلمين العليا، وبعد أن اشتغل بالتدريس في عدة مدارس ثانوية عين أستاذًا بالكوليج دي فرانس في ١٩٠٠. وأثناء الحرب العالمية الأولى قام بعدة مهام ثقافية، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية. وفي الفترة من ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥ كان عضوا في اللجنة الدولية للتعانق الثقافي. وفاز بجائزة نوبل للأدب في ١٩٢٧.

كانت فلسفة هنري برجسون موجهة ضد وضعية القرن التاسع عشر وزعته العلمية الميكانيكية، وكانت تمثل موقفا عقليا جديدا، ذا أثر قوي في الفكر والأدب. إنها نقلت من المجرى إلى المعنى. وقد نقد فلسفة هوبيرلوت ثين وما دعاه «فريته السيكلولوجية» لأنها تدرس العقل من الخارج، ومن طريق التحليل تصيدل بما هو معطى في الخبرة، أي المراحل، أجزاء مصممة: إحصاسات وحالات، إلخ.. وكلها تجريديات. على الفلسفة أن ترمد إلى السمليات المباشرة للشعور قبل أن تصوغ تصورات عقلية وألا تشوه الكل العضوي للخبرة. إنها تتكلم تأملا داخلها هو ما ندعوه المحس.

ورى برجسون أن جوهر الوعي هو الديمومة: الزمن، التغير، عدم التجانس، الاستمرار. إن العقل، لأجل أفرامنه العملية، يقيس الأشياء ويضع مكان المراحل الكيفية تمديلا تجريديا مكانيا لأجزاء متجانسة، لا صلة بينها، متطابقة كميا. والمحس - على التقويض من ذلك - طريقة للتفكير في قلب الديمومة - طريقة تفتح أفقا للحرية الإنسانية، لأن حاضرا الديمومة هو النقطة البؤرية للماضى المتراكم والمستقبل البؤري. وكل فعل إسقاط جديد للنفس لأنه وإن يكن مغروسا في الماضي يتدفق منه على شكل فعل جديد، مثل الفاكهة على الزهرة.

وفي كتابه المسمى «المادة والذاكرة» يناهض برجسون الثنائية فيقدم نظرية عن العقل - البدن تستبقي الوجودية والظاهرانية، إنه يعتبر للنفس «في العالم» فاعلة من خلال

أنبير كامو

وننتقل إلى عدد ثالث من مجلة «الدين» ريفور لوف بوكس، (١٦ أكتوبر) حيث نجد مقالة عنوانها «رجل متوسطي» (نسبة إلى حوض البحر المتوسط) بقلم ر.و. جونسون، مدير مؤسسة هولين زماني في جوهانسبرج وأحد محرري كتاب «الشروع في إقامة الديمقراطية في جنوب أفريقيا»، كان زميلاً بكلية موردين بجامعة كيمسفورد، ومؤلف كتاب «السيرة الطويلة لليسار الفرنسي» والمقالة عرض لكتاب باللغة الفرنسية عنوانه «أنبير كامو: حياته» من تأليف أوليفييه تود، نقله إلى الإنجليزية بنجامين أيفري (الناظر: ثنائي).

يقول كاتب المقال: «بمجيء الوقت الذي حصل فيه كامو على جائزة نوبل للأدب في ١٩٥٧ كان مراقبه المذهبن من الشريعة الجزائرية مدار فضيحة في الدوائر التقدمية التقليدية. ظل يظل للصمت بقدر الإمكان لأنه خاف أن يذل الإبراهيميون لتناقضهم بأمة التي كانت تعيش في الجزائر آنذاك. وفي احتفال جائزة نوبل دعا أحد الحاضرين إلى أن يقول شيئاً عن هذا الموضوع فقال: «الابد لي من أن أدين الإبراهيم الذي يمارس عمله على نحو أصح في شوارع الجزائر، وقد يحسب يوماً أسمى وأسمى». إلى أين من بالمحالة، ولكني سأدافع عن أمة قبل أن أدافع عن العدالة، فأنا أقوله هذا مزيداً من الفجار الاحتجاجات. قال إيبير بيغ - مرى، رئيس تحرير «لوموند»: «كنت متأكد تماماً للتأكد أن كامو سينفوه بشيء أعمق». وكانت استجابة سارتر وسيمون دو بوفوار شبيهة بذلك، فقد قطعاً صلتها منذ زمن طويل بكامو بسبب ميله «الرجعية».

والثورة الساخرة التي يطوى عليها هذا الموقف، كما يقول أوليفييه تود، هي أن كامو انضم إلى الحزب الشيوعي في ١٩٣٥ لأنه ظن ذلك خيراً أن يساعد على رعاية مصالح أمة، وهي عاملة نظافة أمة، وبخلافه إثنين وهو صانع براميل. أما أبوه الذي لم يلتق به قط فكان عاملاً بالجزائر لقي مصرعه على جبهة المارن في حرب ١٩١٤.

الدين. والمثل والدين يتصانان، فالدين يختار الاستجابات الملائكة لموقف محلي من بين الاستجابات المخزنة في الذاكرة الجمدية، بينما المثل يختار المثل من مخزونه من صور الذاكرة. وكل منهما ينظم استجاباته على شكل تخطيطات سائلة دينامية، ولا يلبث الشخصيات (بما في ذلك الأفكار ونماذج التكملة والإيماءات الخ...) أن يتكيفوا حتى يسقطوا معنى، خلال الدين، على شكل سلوك أو كلام أو عمل ذي دلالة - من خلال توتر الإرادة.

وكتاب برجمون المسمى «التطور الخلاق» (١٩٠٧) يقدم العملية الخلاقية على أنها تعبير عن صورة حيوية، تسقط ذاتها على صور ما إن تستخدم حتى يستغنى عنها ثم تتناول من جديد، إذا لم الأمر، في محاولات جديدة. والمادة عند برجمون ليست مختلفة اختلافاً جذرياً عن اللوح.

وفي كتاب «منها الأخلاق والدين» (١٩٣٢) يقدم برجمون تفرقة مهمة بين ماهو «مطلق» أو شكلي وما هو «مفرد» أو روحي في الدين والأخلاق. إنه لا ينكر أهمية للعناصر الشكلية، حيث إن كل الحواس تود تعبيراً شكلية عنها، ولكنه يدمج الأخطاء «الذهبية للزخرفة» التي تفصل الشكل (المقيدة القطعية، المطلق) عن الفعل وأبعد المضي. ويعد إن كل ماخرج عن ذلك مجرد رديون أو عادة أو فعل مجرد.

كان أثر برجمون في الأدب عميقاً وإن يكن متشعباً وليس محدداً. فمحاولات الكتاب المستوحاة أن ينفذوا إلى ما وراء الصور الساكنة، وأن يصيروا - بتفكير جديد - تدفق الوعي وقد أدرك إدراكاً جديداً أنها هي محاولات تدوين له بالكثير. إن فرجينيا ولف وويرست وبراندول قد سمروا إلى بلوغ هذه النغمة. وفي فرنسا أثر في شارل بيغي. والشاعر بول فاليري يقترب من برجمون في نظريته إلى النفس على أنها أداة لإسقاط المعنى على شكل صور رمزية دينامية. لقد أبدع برجمون تصوراً دينامياً جديداً للفكر والواقع، وحرر الفلسفة والكتاب من أنماط الإدراك الحسي التقليدية، وكفى بذلك إنجازاً.

كانت خلفيته برولينارية تماماً، وكانت أمة شديدة الخجل حتى تلوح ألبه بالكماء، يظهر كخبرين متخلفة عقلياً. وكان أفراد الأسرة ينامون كل اثنين أو ثلاثة في غرفة؛ بلا ماء جاري ولا كهرباء، لا يستطيعون أن يستحموا بالمش أكثر من مرة في الأسبوع ويستعدون مرحاضاً تركياً واحداً مشتركاً كرهبة الزائفة على مبطس السلم. وإنما فقط عندما ذهب كامو إلى المدرسة حيث كان عليه أن يشرح لمدريه أن أمة لا تستطيع أن تقدر أو توقع على الاستمارات المدرسية، صرف الشعور به، العار، والعار المتأني عن الشعور بالعار. ورغم ذلك كله تردد في تأييد ثورة المسجونين للقراء في الجزائر، وقال إنه إذا كان عليه أن يختار بين أمة فرنسا والجزائر فيختار فرنسا.

إعادة الاعتبار إلى ملتون

في مجلة «نوو ستدسمان» الصادرة في ٢٦ سبتمبر كتب مايكل جوفر مقالة عنوانها «استرداد هيت: عودة ملتون».

يعد ملتون - الشاعر للضرور/ البصير الذي ضرب بهم في أدب الرحلة إلى العالم الآخر - أشهر شعراء الإنجليزية بعد شكسبير، ومن كبار شعراء السلام العالميين. ولد عام ١٦٠٨ في تشيبيسايد. تلقى دراسته في مدرسة القديس بولس وكلية المسيح بجامعة كامبردج حيث حصل على الليسانس في ١٦٢٩ وعلى الماجستير في ١٦٣٢. بدأ ينظم الشعر منذ سن السابعة عشرة، كما كتب بعض المراثي والإهجمات باللغة اللاتينية التي أجابها منذ ذلك، وكتب قصيدة عن شكسبير عام ١٦٣٠، أي وهو في الثالثة والعشرين، كما كتب بعض قصائد باللغة الإيطالية.

وبعد تخرجه في جامعة كامبردج لم يلتحق بوظيفة، وإنما عاش في هيرتون مع أبوه، يقرأ آثار الإغريق والرومان، وبعد نفسه لكي يكون شاعراً، ونظم قصيدته المسماة «كوبس» عام ١٦٣٤، وكوبس شيطان يحاول غواية عذراء فاضلة ولكنها تنقلب على الإغراء. ثم نظم مراثية عنوانها «السيداس» عن صديق له، إدوارد كنج، مات غرقاً. ثم تجده، لمدة عشرين عاماً، ينقطع عن نظم

شهريات الثقافة المالية

تربيتها على شكل اثني عشر كتابا، ونشر لأول مرة عام ١٦٦٧.

والواقع أن ماثون كان يفكر في كتابة قصيدة ملحمية كبيرة منذ عام ١٦٣٩، وقد فكر حينها في أن يستوحى موضوعها من للكتاب المقدس، وهذا آخر من تاريخ بريطانيا عبر العصور. على أنه لم يبدأ في نظم «الفردوس المفقود» حتى إلا في عام ١٦٥٨، وانتهى منها عام ١٦٦٣. ومن مفارقات القدر أنه لم يتقاضى عليها سوى خمسة جنيهات استرلينية، ثم خمسة جنيهات أخرى عندما نفذت الطبعة الأولى التي طبع منها ١٣٠٠ نسخة. وماليت أرملته - وهي زوجته الثالثة - أن تخلت عن كل حقوق لها في القصيدة لقاء مبلغ ثمانية جنيهات.

والكتاب الأول من الملحمة يقدم موضوعها عموما: عصيان الإنسان لأوامر الله ونواهيها، وطرده من الجنة نتيجة لذلك، وكيف ثار الشيطان علي مشيئة الخالق، ولانتم إليه آخرون فطردوا جميعا من الفردوس. لقد نهى الله آدم وحواء عن الأكل من شجرة المعرفة ولكن حواء أكلت التفاحة السمرة، مدفوعة بإغراء الشيطان المتمكر في إغاث حبيبة، وأخبرت آدم بأن يأكل منها ملها، ومن ثم عاقبهما الله بالطرد من جنة عدن. أو كما يقول ماثون في لسة إنسانية مؤثرة تصف كيف بدأت رحلة الإنسان على الأرض (والترجمة للدكتور محمد هنائي):

ذرفا بعض المبررات - عبرات الطبيعة البشرية ثم جفائا على الفور
كانت الدنيا أمامهما تصروهما لاخيار
مقر راحتهم، وكانت العناية الإلهية
هادبهما ومرشدما
وهكذا - بأيد متشابكة وخطوات حائرة
بطيئة -

سارا وحينين عبر جنة عدن.

القصيدة، إذن، ملحمة تطمح إلى أن تكون من طبعة الإيذاء هومروس، وإنيادة غزجيل، وهي مكتوبة بالشعر المرسل أي الذي يلزم الوزن دون التقافية، وبحرها الأساسي هو ما يعرف في النظم الإنجليزي

بملحمة «الفردوس المستعاد»، وإن تكن أدنى من الأولى مستوى بكتير - ويقصيدة عن قصة شمشون ودليلة كما وردت في التوراة عواثها «مشغوف في نزاله». كما نشر كتابا في قواعد للغة اللاتينية، وتاريخا لبريطانيا منذ أقدم العصور حتى الفتح النورماندي لها على يدى وإدم الفاتح. وله كتابات ثغرية باللغة اللاتينية. وقد توفي بمرض النقرس في ١٦٧٤ بمدينة لندن.

كان ماثون في حياته الشخصية متعلها (بيوريثاليا) يأخذ نفسه بالشددة ويكره الانقياد مع الأوهام. يقول: «إن من يريد الإجابة، ويجب أن يكتب شيئا يستحق عليه اللناء، ينبغي له أن يكون هو نفسه قصيدة صائفة: أي أن يكون صورة من خير الأشياء وأنبأها». ويقول عنه النقاد الإنجليزي ماثون أرنولد في كتابه: «مقالات في النقد: «لقد عاش على الندوم في مصحبة الأخهار الذين يتعمسون بالاستعزاز الرفيع اللنداء، عاش مع الشعراء والأنبياء للصبريين العظام، ومع فحول شعراء روما واليونان». والواقع أن ماثون كان من أظم الشعراء وأوسعهم قراءة، وكان يجود ثمانى لغات: اللغز، اليونانية، واللاتينية، والعبرية، والسرانية، والإيطالية، والإسبانية، والفروسية، إلى جانب لغته الأم. وهو أستاذ الأسلوب للجليل في اللغة الإنجليزية، كأنما يكتب من مجمل شامق كوكبر للصور. وتركيب الجملة عنده مختار بتركيب الجملة اللاتينية التي قد تميل إلى الالتفاف والطول والتعقيد. وفي هذا يقول مؤرخ الأدب الإنجليزي السير إيفور إيفانز: «من المؤسف أن ماترن ألف أعماله الأخيرة للانسجة حيث ألفت الطروف على طريق حياته ظلاما قانما. ولا يملك كل من يتصفح القصائد الأخيرة إلا أن يحس برح باردة تهر من خلال أهبائها للانسجة، مما يبعث على استعشار الوحدة وإثارة الرغبة في مصحبة إنسانية عادية ومع ذلك كان أثره فيمن ثلوه من الشعراء عميقا: فقد أثر في جيمز تومسون وجون كوبر وبليك وتيمسون ووردزورث وغيرهم.

قصيدة «الفردوس المفقود» ملحمة كانت تتكون أصلا من عشرة كتب، ثم أعاد ماثون

القريض، باستثناء بعض قصائد باللغتين اللاتينية والإيطالية، وسوناتات منها سوانته عن فقد بصره، وأخرى عن وفاة زوجته، وثلاثة في مدح أرنولد كرومويل الذي أطاح بالنظام الملكي لأول مرة في تاريخ بريطانيا، وأقام مكانه جمهورية لم تدم طويلا. وقد قام ماثون ببعض أسفار على ظهر الفسارة الأوروبية، خاصة لإيطاليا، حيث التقى بالعالم جاليليو في سجنه، وعند عودته إلى إنجلترا اشغل مملعا خاصا لبعض النماذج، ونفس في مجادلات دينية وسياسية واجتماعية. كانت زوجته الأولى تدعى ماري بارل، ولكنها هجرته بعد ستة أسابيع من الزواج فأثار ذلك حفيظته ونشر رسالة يدهر فيها إلى إيماة حق الطلاق للزوج. ثم عادت ماري بارل إلى عصمته في عام ١٦٤٥. وبعد ذلك بعامين كف عن الاشتغال بتدريس اللشه بعد أن تحصنت أحواله المالية عقب وفاة أبيه الذي خلف له ميراثا. وبعد إعدام الملك تشارلز الأول عين أمين مجلس الدولة لقلات الأجنبية، وكان يستعين بعدد من الكتبة في الاضطلاع بمهام هذه الوظيفة بعد أن فقد بصره. توفيت زوجته الأولى تاركة له ثلاث بنات، وفي ١٦٥٦ اقترن بكاثارين وودكوك ولكنها توفيت بعد عامين من الزواج. وبعد رجوع الملكية إلى إنجلترا واستواء الملك تشارلز الثاني على العرش عام ١٦٦٠ ألقى القبض عليه باعذاره من لفسار كرومويل، وحكم عليه بغرامة ولكن سرعانا ما أطلق سراحه وإن فقد القسم الأكبر من ثروته. وحين رأى مبادله وأماله تتحطم عاد إلى نظم الشعر وشرع في تأليف ملحمة «الفردوس المفقود»، ثم تزوج للمرة الثالثة عام ١٦٦٧، وحين انتهى من «الفردوس المفقود» أنبأها

ببصر الأيامب الخامس، وهو يتكون من خمس تفصيلات كل منها من مقطعين، الأول غير متغير والشأن متغير مع بعض الترخص والتسهيل، حسب الدقة الشعرية والفكرية بطبيعة الحال. إن مدى التقصيدة واسع وأسلوبها رزان فحسب وبمثل الأسلوب السامى أو الجليل فى أحسن أحواله، ولكنه يفتقر إلى حيوية لغة المحادثة اليومية، وهذا ما دعا عددا من نقاد القرن العشرين وشعره - مثل باوند واليوت وروبرت جريفز وليفيغز - إلى مهاجمة ملتون، رغم إقرارهم بعظمته، واعتباره عقبة فى طريق الشعر الحديث الذى لا يرمى إلى المهارة والزين والشفافة قدر ما يرمى إلى الاقتراب من ظواهر الحياة العصرية.

ويبقى جانب من ملتون لا يتم الحديث عنه دون الإشارة إليه هو جانب الكتاب أو الناشر. فقد كان مسجداً بارعاً، قوى المعارضة، محكم العجة، وإن جحمت به غواية اللطف وحرارة الجدل أحياناً، وكان من أبطال اللدفاع عن حرية الفكر، ومن أوائل الدعاة إلى رفع الرقابة عن الكتب إذ لا رقيب على الكاتب سوى ضميره. يقول فى رسالته المسمدة «أريدها حيتك» (والترجمة مرة أخرى لمحمد عنانى): «لوست للكتب كانت مودة تماماً بل إن بها حياة كاملة شأن أرواح من كتبوها. إنها لتخطف أنقى عصاره وفعالية للذهن الهى الذى أنتجها كأشياء فى قنينة محكمة. وإنى لأعرف مدى حيويتها وقدرتها على التكاثر فكأنما هى أشنان ذلك الحدين الضراعى الذى يقال إنها كانت تفرس فى الأرض فينبعث فى أماكنها رجال مسلحون. ومن ناحية أخرى يجب أن نلتزم بالحد لأن قتل الكتاب الجود يمثل قتل الإنسان. بل إن من يقتل إنساناً لا يعدو قتل مخلوق عاقل صوره البارز فى صورته، أما من يهلك الكتاب فإنه يقتل العقل نفسه».

أسود، بعد هذا الاستطراد، إلى مقالة مايكل جلوفر الهندسورية فى مجلة «نيوستسمان» فنجد يقول: إن ملتون - الذى كان يعتبر على نطاق واسع لمدة قرتين من الزمن منذ موته فى سبعينيات القرن السابع عشر تالياً لشكسبير مباشرة فى المكانة - قد

انخفضت أسهمه على نحو مزوج خلال قرنا العشرين. لماذا حدث ذلك؟ ومن الذى أسقطه عن مجتمعه؟

رجان قريباً للتأثير على نحو بالغ: ف. ر. ليفيغزوت. س. إليوت. قال إليوت فى محاضرة له عن ملتون عام ١٩٤٧: «إن الحرب الأهلية فى القرن السابع عشر، التى كان ملتون شخصية رمزية فيها، لم تنته قط... ليس ثمة شاعر آخر يصعب النظر إلى شعره، ببساطة، كشعر أكثر مما هو الشأن معه، دون أن نتقدم على ذلك، بطريقة غير مشروعة، ميولنا اللاهوتية والسياسية، شعرية أو لا شعرية، موروثة أو مكتبة... لاحظ نبرة التعالى التى يتحدث بها إليوت واصفاً ملتون بأنه مجرد شخصية «رمزية». إن إليوت ذلك المواطن الأمريكى الذى أصاب أنه ملكى فى السياسية، كلاسيكى فى الأدب، أنجلو- كاثوليكي فى الدين - قد ارتطم وجهاً لوجه بأعظم جمهورى إنجليزى محاد للكاتوليكية. وقاتل ملوك أيضاً إذ وقف إلى جانب كرومويل الذى أصدم الملك تشارلز الأول. هل من الغريب بعد ذلك ألا يكون هناك انسجام بين إليوت ومilton؟

ونتيجة ذلك هى أنه عندما أصدرت سلسلة «بجوين» مجموعة كتبها التى تحمل عنوان «مزيد بنجوين إلى الأدب الإنجليزى» تحت إشراف الناقد جون هيوارد، صديق إليوت، فى الستينيات فإن السجل الذى يغطى القسم الأكبر من القرن السابع عشر حمل عنوان «من دن إلى مارل» دون ذكر لمilton، الأعظم من هذين الاثنين. لقد أخطئ كلية، وحل محله صفيق الأصغر سناً الذى كان مصححاً به وقد خلفه فى الإشراف على المراسلات باللغات الأجنبية فى الحكومة: نجلي الشاعر الإنجليزى أندرو مارل.

ثم حدث فى عام ١٩٧٧ أن ظهر عمل كبير هو كتاب «ملتون والثورة الإنجليزى» لمؤرخ القرن السابع عشر كرسعوفر هيل، وأعاديت دارفيلر للشعر إسمدله حديثاً. ساعدت دراسة هيل المستقصية على إعادة ملتون إلى مكانه المشروح بين الشعراء ووقفت بين الحيوان نذراً كثيراً. كما أسفنا - عن تضايى السياسة والدين والاجتماع - وقد

ربط هيل: ملتون لا بأبأه الكنيسة والكتاب الكلاسيكيين بقدر ما ربطه بالفكرين المتشككين سياسياً ودينياً فى عصره.

أثبت هيل إن ملتون الإنسان كان شديد الاختلاف، من صورة المتطهر الصارم التى ارتسمت له طويلاً فى الأذهان. فقد كان يمكنه أن يكون، فى مساجلاته مع الآخرين، وقفاً ساخراً متوحشاً كأى امرئ آخر. وكان فى المل الأول مدافعاً عن حرية إنجلترا، متخذاً مواقف كانت خطيرة حتى فى أكثر أوساط عصره راديكالية وثورية؛ ومن أمثلة ذلك أنه ناصر حق الطلاق على أساس من عدم التوافق بين الزوجين، ولم تر بعض مرطقاته الجريئة الدور إلا فى القرن التاسع عشر عندما نشر كتابه المسمى «فى العقيدة المسيحية» (وصف ملتون هذا العمل بأنه «أعلى مثلكة وأحسها») ومنه اتضح أنه لم يكن يؤمن بعقيدة الثلاث (الأب والابن والروح القدس).

على ملتون طويلاً فى حياته من الرقابة على الأفكار والكتب (بإستثناء أرميديات القرن السابع عشر وهى فترة ازدهاره تحت حكم كرومويل) ومن ثم عمد إلى الثورية والتميز كى يجذب مقس الرقيب. ولكن لم يكن ثمة سبيل لإتكار أو إخفاء الحقيقة الفاتلة فى أنه كان واحداً من الدعاة إلى قتل الملك. والسؤال الغريب هو: لماذا بعد عودة الملكية إلى إنجلترا - لم ترق أحداً، أو يرق إليوت فى ركن ما من مؤرخ ملثا حدث اسائر أنصار كرومويل؟

من الواضح أن حياته كانت مهددة بالنظر بعد رجوع الملكية. وقد عاش مهدداً بالاعتقال، ولكنه لم يتمكن من البقاء بقيد الحياة فحسب وإنما تمكن أيضاً، من قلب حلم ملثمه وانتهى بالجمهورية التى عذبها أسأله، من أن يصوغ ثلاثاً من أعظم القصائد فى تاريخ الأدب الإنجليزى: «الفردوس المفقود»، «الفردوس المستعاد»، و«شعر فى نزاله».

ويختم جلوفر مقالته بقوله: كان ملتون روحاً حرة، عظيمة، لا تقهر. وددت لو كان مثله يعنى بين ظهرائنا الآن. ■

مأزق الناقد العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين

سيد البحراوى

فا في القرن القادم - بعد عدد من الأيام يقل عن الألف - سوف تختفى القوميات والوطن والدول والجنسيات، وتدير للعالم لجنة واحدة يشترك فيها، ليس فقط الحكماء السبعة، بل كل من لديه القدرة والكفاءة، وإن يكون هناك امتياز لجنسية بعينها على أخرى، في كافة المجالات، في الصناعة والتجارة والسياسة والعلوم والآداب.. إلخ.

فالشركات الحالية ليست تنتمي إلى قوميات بعينها، فهي ليست فقط عابرة للقارات، بل إنها لا تنتمي إلى وطن، وإنما إلى نفسها، أصبحت هي الإمبراطوريات الجديدة التي لا تلتزم بحدود جغرافية أو إقليمية، ولا تحتاج أصلاً إلى عبور الحدود، لأن شبكات المعلومات الموجودة في كل مكان في العالم، تتواصل مع بعضها البعض، مسيرة حركة العالم، حين انتقال أو حركة ودون احتياج إلى زمن يزيد عن النقائق المحدودة.

وسوف يستطوع التعليم - وليس فقط الطالب - في زلازل أن يصادت مدرسه

الأمريكي في ليس لتجارب عبر الانترنت في الفصل الدراسي، أو ربما حتى لا تكون في حاجة إلى الفصل الدراسي، طالما أن هذا الطفل الزائري سيكون قد امتلك بيتاً مكرماً ومكتباً وتلفوناً وكامبيوتر وشبكة إنترنت، ومعرفة راقية باللغات المختلفة في العالم، وخاصة اللغة الإنجليزية (أقصد الأمريكية)، هذا بعيداً بعد أن يكون قادراً على أن يأتى بنفسه من الموت جوعاً أو قتلماً، أو عن الأم للعودة الناجمة عن نقص الطعام أو سوله في أقل تقدير.

في هذا القرن - إذن - لن يكون هناك صراع مسلح أو غير مسلح بين الأمم، ولا منافسة لا عسكرية ولا تجارية ولا علمية ولا ثقافية، هناك - سيكون - توافق و سلام وولام، وإن يضطهد زبجي ولا فلسطيني ولا كويتي، وإن يمنع أحد من هذه الجنسيات من أن يكون عالماً (أو ناقدًا) مرموقاً في أفضل الجامعات الأمريكية أو الأوروبية أو اليابانية، ولم لا، وقد أصبح للنقد العالمي، المعاصر مشغولاً بأعلام يندمون إلى عالمنا المتخلف مثل إدوارد سعيد والفلسطيني، وإيهاب حسن المصري، وكثير من الهارد والهاكسباين وغيرهما من الجنسيات.

لست أدري إن كنت تحدث في أن أقدم - في السطور السابقة - صورة دقيقة تجمع بين الجهود للكاملة والتهكم اللاذع - لفهم بعض مفكرينا ونقادنا لمستقبل العالم بعد ألف يوم فقط من الآن. يمكن أن أسارع بالاعتراف بأننى قد بالغت قليلاً، بل حتى إننى أدرك أننى قد وقعت في خطأ حين مشربت مكابيل الطفل الزائري. الخطأ هو أن هذا الطفل الزائري، إن يكن - إذا كان مازال حياً - موجوداً في زلازل. فإذا كان بعض الزائريين يمتلك اللبوغ وحالته الحظ في أن يلقده نبي أمريكي من الموت ويأمنه - على طريقة الطيب صالح - ليرأس حياته وقطيعه، فسوف يكون ذلك في بلد آخر غير البلدان (والشعوب) التي ستكون قد انقرضت. وفي هذه الحالة يصبح مثالا منطقيا لأنه سيكون مترافقاً مع حالة إيهاب حسن وإدوارد سعيد وغيرهما الكثير من علمائنا ومفكرينا ونقادنا الذين يعيشون الآن في أوروبا وأمريكا، أو الذين يلتمسون إلى تقليد نفس النموذج من

مازالو يعيشون بينا الآن، أو حتى الذين يعيشون بينا، ولا يحملون بالعمودج، ولكنه يحترمون ويمتلكهم تماماً حتى وهم بينا ومنا. والسؤال الذي أريد أن أطرحه - رغم يقينى بسنائه - لأصحاب هذا الفهم - هو ما إذا كان هذا الجزء من البشر الذي سيفترض - بفعل سياسات وخطط النظام العالمي الجديد - أمراً مهمهم ويقتضيه لم لا، هل يدركونه أم لا، هل يدركونه وينجاهلونه؟ أم أنهم حتى غير قادرين على إدراكه؟ والسؤال نفسه بصيغة أخرى: هل قضية مستقبل البشر في القرن القادم بإيجابياتها وسلبياتها، هي قضية نقدية لم لا؟

وبحتى يتعنق السؤال - ليصبح أقل سخافة - ليس من واجبن أن نتصرف على ملامح المشهد الثقافي والأدبي - ومن ثم النقدى - في القرن القادم، لنحرف ماذا سيكون موضوع عملاً (النقد الأدبي) - هل سيبقى الأدب الأفريقي أم سيدلر، وإذا بقى الأدب المكتوب، فما مصير الثقافة الشعبية؟ هل سيخرج للقرن القادم الآداب الأوربية من مازنها العالي أم سيذهب، وما مصير الفورة الجميلة في أدب أمريكا اللاتينية، إذا قدر لها أن تندمج (وهي مرشحة لذلك) في السوق العالمي كاملاً بكل شروطه، وما هو مصيرنا نحن كبشر وكثقافة وكإبداع؟ هل هذه أسئلة تخص النقد الأدبي في شيء؟

الإجابة هي: نعم وبكل تأكيد. فحسباً لهذه الخريطة الجديدة للثقافة في العالم، ستحدد منظورات ومعايير ومنظومات النقد الأدبي في القرن القادم.

سيحدد النقد الأدبي في القرن القادم أيضاً في ضوء أسئلة من مثل: إلى أي مدى سيؤثر التطور التكنولوجي في تكنولوجيا المعلومات على الإبداع الأدبي (الخاص) ونقده، هل سيبقى للنص المكتوب نفس الهيمنة أم سيتراجع أمام الإنتاج الصوتي المكتوب والصورة المركب، وما موقف النقد الأدبي من ذلك؛ إلى أي مدى ستستمر هيمنة المركزية الأوروبية كنموذج ثقافي على بقية آداب وثقافات العالم، وإذا استمرت مع الاستفادة من تطور التكنولوجيا، فماذا سيكون حجم التأثير وروعه مع ازدياد تخلف الثقافات الأخرى وعدم قدرتها على المنافسة بفعل

سيطرة أوروبا وأمريكا على الأدوات والتقنيات التكنولوجية، بما يجعلها تتغلغل في كل مكان في العالم.

وماذا لو تراجعت الهيمنة الأمريكية لتفسح مكاناً كبيراً للكيان الأوروبي الموحد أو لألمانيا بصفة خاصة. ثم ماذا لو نجحت اليابان في التحالف مع الصين لتشكيل الجناح الثالث المرشح للهيمنة في مواجهة الهيمنة الأمريكية، وماذا لو نجحت الهند في اللحاق بالثلاث قوى الكبيرة المرشحة لسيادة العالم في القرن القادم. وأين نحن برصنا الاقتصادي السياسي التابع - الآن - تبة ذليلة، ووضعا الاجتماعي الذي تصوده طبقة سمسارة، وحضارتنا العظيمة التي لا تتوقف لحظة عن العمل على هدمها وتزييفها وتشريرها. أين سيكون أدبنا في ظل كل هذا الصراع والتناقضات والتطورات والمخططات والتحويلات، وصراخ الأفكار والمروى، وتضارب الفلسفات والنظريات في التاريخ والاجتماع والطوم المختلفة، تلك التي بدأت بذورها بالفعل في التمدد ما بعد الحداثي على الإنجاز (الحداثي) الأوروبي، مع استمرار نمط المداولة، القسرية التي عشناها منذ قرنين من الزمان. أين سيحدد مصير نقدنا العربي في القرن القادم، إلا في هذا الصراع العنيف بين بعد وما بعد المداولة الأوروبية وما قبل حدثتنا المختلفة؟

إن هذه الأسئلة العميقة، غير المأذجة، تكلف إلى أي مدى يتعدد مقفوننا ونقادنا أصحاب للتصور الذي بدأنا به من الحياة التي نعيشها، بل حتى من تناقضات النظام العالمي الجديد، الذي يمجده.

وهذا لا بد لنا من التمييز بين نوعين - على الأقل - من هؤلاء النقاد نوع يتبنى هذا للتصور صانداً ومقتنعاً تحت تأثير الآلة الإعلامية القروية والانهيار بالمرجوز الحضاري الأوروبي، ونوع آخر يتبنى للتصور المذكور ويقوم بتدويره في الإعلام العربي لقاء أجر مضمون لا يتخلل به نظم ومؤسسات وهيئات أجنبية بعضها على صلة بأجهزة المخابرات، وبعضها لا صلة له بها، ولكنه يقوم بديل لها لتحقيق وظائفها بطرق جديدة تتناسب مع التطور الذي لحق

بالمفاهيم الإمبريالية للرأسمالية العالمية المعاصرة.

لقد كان الهدف البارز في العروبة الاستعمارية الأولى هو الهدف الاقتصادي المتمثل في السيطرة على الأسواق والموطن، واستغلال مواردها الخام وعمالها الرخيصة، وكانت الهيمنة الثقافية والتفوقية تتم في هذا الإطار ومن أجله أساساً، غير أن حركات التحرر من الاستعمار التي نجحت في منتصف القرن في تهديد الوجود الاستعماري، وبالتالي للمصالح الاقتصادية، ألهمت للمستعمر أن التبعة الثقافية والتفوقية أكثر خطورة وأعمق امتداداً، وأنها لا تزال بمجرد زوال الوجود الاستعماري. ومن هنا ومع تطور دور للتكنولوجيا وثورة المخططات تصاعد الاهتمام - في ظل الاستعمار الجديد - بالهيمنة الثقافية والتفوقية والمعلوماتية، بحيث أن المال والمواد الخام أصبحت أقل قيمة - في موازين القوى العالمية الجديدة - من ثروة المعرفة والثقافة.. ولأن بعض البلدان المختلفة - ومنها بلاندا - تمثل مخزوناً ثقافياً ضخماً يمتد إلى المعنارات الإنسانية الأولى، فإن الهيمنة عليها وقمعها هو أحد المهمم الأولى للرائحة للرأسمالية الأوروبية، إلى الحد الذي يجعلها تغير شعارها القديم "سد ألتغذ، إلى شعار جديد "اصط للتعد (1)، علماً بأن ما تعليه ليس إلا فئات الفئات مما لهجة وما تزال من ثرواتها.

وفي هذا الإطار يأتي التمييز الواسع الذي تقوم به المنظمات القروية حكومية وغير حكومية لمنظمات حقوق الإنسان والمرأة والبحوث الأدبية المشتركة وللشعر، وغيرها من المجالات لإشاعة وترويج مفاهيم الإمبريالية الثقافية الجديدة، والتجهيد للاستسلام لها ذهنياً، في مقابل مفاهيم الاستقلال الوطني والتحرر والتمرد الذاتي التي انتشرت في بلدان العالم الثالث خلال الخمسينات والستينات.

وهذا نعود إلى النوع الأول من مخفي النظام العالمي الجديد، المقتنعين به اقتناعاً خالصاً، وإين لقاء أجر، لأن عدداً كبيراً من هؤلاء، هم أنفسهم كانوا فرسان شعارات التحرر الوطني التي سبق أن ذكرها. وهؤلاء

دون شك قد همزوا مع هذه المرحلة التي نشأوا في إطارها وارتبطوا بها ارتباطاً وجود، وحين هزمت لم يجدوا أمامهم سوى العذر يلحقون بصغورهم، ربما دون وعي.

وهذه الصيغة "دون وعي، يمكن أن تقصر لنا ماسبق أن أشرنا إليه من نجاح التبعة الثقافية للمستعمر في التوغل والتمسك في أذهان بعض شرائح "البرجوازية" المصرية بما فيها المثقفون، بحيث بقيت رغم زوال المستعمر نفسه، ورغم ضرب مصالحه الاقتصادية أحياناً.

وهذا سنعود إلى توصيفنا القديم للنقاد العربي الحديث بصفة عامة باعتباره ثابراً ذهنياً، لا لنظرية غريبة بعينها، وإنما للمرجوز الغربي في التفكير والتطور، تبعية تمنع صاحبها، لا من تحقيق إبداعه الخاص، بل حتى من القدرة على فهم ونقل النموذج المتبرع، ومن القدرة على نقله، إيمارس على أرض الواقع، على أدبنا (٢).

ولقد سبق لي، بعد تحليل تفصيلي لأعمال أساسية في نقدنا العربي الحديث، أن رصدت أن هذه التبعية الذهنية، التي لا تتصل - في هذا التحليل - عن التبعة للناك (قهر أو طوعاً) للسلطة الحاكمة، وقد أدت إلى إهدار الوظائف الأساسية للنقد الأدبي، والتي أحصرها فيما يلي:

١ - للقدرة على استهلاك منهج (أو مناهج) نقدية واضحة ومقبولة وقادرة على أن تتصارع فيما بينها على نحو علمي، يصل بنا إلى تحقيق للترامك المعرفي - في ميدان النقد - تراكمًا يقود إلى الشطور الصحيح طبقاً لحركة الصراع، ويؤدي في نفس الوقت إلى التماسكة الفعالة في تطور الحركة النقدية في العالم.

٢ - أن يكون هذا المنهج أو هذه المناهج قادرة على فهم ومتابعة حركتنا الأدبية، ورصد اتجاهاتها وتغييرها، والعمل على توجيهها وتطويرها، طبقاً بعد الاستفادة منها في تطوير مناهجنا النقدية نفسها وإحكامها بناء على الخبرة العملية بالواقع. وفي ضوء الوعي بالاحتياجات الجمالية الحقيقية لشعوبنا.

مأزق الناتج العربي

مواجهة المظلة إذا لزم الأمر ومساندة المظالم من أصحاب الحقوق في الطبقات المختلفة. فنادا إذن في إنجاز المحللة وساهم المثقفون وبيدهم اللقاد في هذا الغفل، فماذا سنفعل إذن في مواجهة مابعد المحللة في القرن القادم؟

في تقديرى أن هناك سيناريوهين لا ثالث لهما.

الأول : هو استمرارنا على نفس المنوال، في تعاملنا مع النظريات والمناهج النقدية الغربية، من مطلق الانبهار والمتابعة اللاهثة، دون عقق، أى من مطلق التبعية للذهنية. وهو نفس المنوال الذى نعيشه في الاقتصاد والسياسة والتعليم والإعلام. وهذا السيناريو يرسدنا للأقرب من الشعوب للتي قدر عليها النظام العالمى للجديد الانقراض. تلك الشعوب التي لا تصرف مصالحها ولا ذاتيتها، ولا تستطيع أن تساهم في التطور البشرى بميزات نسبية قوية، ومن ثم تتحول إلى عالة على النظام العالمى الجديد، هذه لا بد من التخلص منها بكافة الوسائل، كما يحدث الآن في أفريقيا الوسطى.

والسيناريو الثانى: هو أن نكون قادرين على تحويل مسار تحويلا جذريا، نحو فهم عميق للتناقضات النظام العالمى الجديد، وإمكانيات تطوره التي سبق أن أشرنا إليها، وأن نتعامل معه لا من مطلق الاستسلام، بل الوعى بما يفيد وما يضر، وهذا معناه الوعى أولا بأنفسنا واحتياجاتنا، بإمكاننا كلما أمكن واللجوء إلى الاستفادة العلمية والخصموية من كل تطور علمي أو تكنولوجي، شريطة أن نخشاه نحن، وأن نكون قادرين على إدراجه في إطار منظومتنا الاستراتيجية لوطنا. وهذا أيضا معناه أن نكون قادرين على الوعى بميزتنا النسبية ثقافيا وخصائيا وماديا، ولا نفرط فيها، ونحولها إلى مجرد مزارات سياحية، بل ندرك نسقا القيمي، هذا الذى يشكل العمود الفقري لبنيوتنا الذهنية، الذى يساهم في تكوين هويتنا وخصمويتنا. لا يستطيع أحد أن يتعزل عن العالم، مهما حاول، ولكن الفارق ضخم جدا بين العلاقة القائمة على الدنية والتصار، والعلاقة القائمة

٣. أن يقر النقد بدوره كحلقة وصل فعالة، وليست سلبية، بين الأدب والقراءة، بالمناخية والدراس والتعميل والتقييم والنشر في شتى المجالات المنوطة بذلك^(٣).

ولا يمكن - بالطبع - إنكار للعوامل الأخرى المساهمة في إهمال وظيفة النقد الأدبي في مجتمعاتنا، ومنها دور مؤسسات التعليم والإعلام ودراسة المؤسسة السياسية القائمة للديمقراطية والمظلة سيوفها على رقاب كل مبدع ومفكر حر، يسمى إلى التمايز عن حدودها المتصلة بمصالحها المباشرة والصنيعة... إلى غير ذلك من العوامل الهامة. ولكنها فردا جميعا في تقديرى إلى الجفرا التي أشرت إليه: التبعية الذهنية. لهذه التبعية ليست خاصة بالنقاد وهدمهم، وإنما يشتركون فيها مع معظم المثقفين - كشرعية صملت طوال لتاريخ الحديث - في ظل سلطة مشتركة بين البرجوازية الكبيرة والمستعمر الأجنبي، قديما كان أو حديثا.. وفي بعض الأحيان حارل بعض المثقفين والنفاد أن يتمردوا على هذه التبعية المزروعة، فكان مصيرهم الإسكات القسرى بالسجن أو التلى أو الطرد من العمل وغيرها من الوسائل التي لا تمنحها السلطة وتابصرها من «المثقفين» ولذلك بقى الخروج عن نموذج التبعية لدى المثقف والنقاد، استثناء بلبت القاعدة.

وعلى هذا النحو فضل نقادنا مع - مثقينا مع برجوازياتنا في تحقيق المجتمع الحديث، الذى يقوم على الحرية، حرية الفرد والمجتمعات والأطراف، وعلى اللدية والتكاثر والمساواة بين الجميع، وعلى مفهوم عميق للحقوق والواجبات، وعلى فصل واضح بين السلطات، ومجتمع مدنى قوى قادر على

على الضعف والخنوع. ونحن نمتلك من الإمكانيات والطاقت ما نستطيع به أن ندخل في علاقة من مطلق الدنية والتعارف، بل والتقدير على تطوير النظام العالمى الجديد، نفس نحو عالمية إنسانية لا يهين فيها قطب على كل العالم، ولا يبرهن فيها نسقا الفكرى والثقافى والقيمي على جميع البشر. نمتلك هذه الطاقة، لو استطعنا أن ندير أسورنا بطريقة مختلفة جذريا عن تلك التي تديرها بها طبقنا المسيطرة.

ورغم أن السيناريو الأول يندر الأكثر قوة في ظل أوضاعنا الراعلة التي لا يبدولها تحول حقيقى في الأفق القريب، إلا أن اتفاق عدد كبير من مثقفي مصر والعرب والعالم بصفة عامة على ضرورة السيناريو الثانى، وملامته لمصالح أغلبية شعوب العالم بما فيها الطبقات المسودة في الغرب نفسه، كل هذا يشير إلى أهمية التمسك بهذا المنظر الإنسانى والعمل على إبرازه في مواجهة السيناريو الأول، ولسمى إلى بلورة وسائل عملية تمكنه من النجاح، ولو فى مستقبل أبعد نسيبا.

هذا يحتاج بالإنضافة إلى الوعى بخصمويتنا والعمل على تمكينها، إلى نوع جديد من «العالمية» يتم فيه للتواصل مع القوى والأفكار المشتركة والساعية إلى نفس الهدف، وهى كخيرة ومتعددة على كافة المستويات، يهمنى أن أشير إلى بعضها الذى يصل مباشرة بموضوع النقد الأدبى.

فرغم الجوانب الدمية الواضحة في فكر مابعد المحللة بصفة عامة، وفى التفكير النقدي بصفة خاصة، يمتلك هذا الفكر رؤية نقدية ثابتة للمركزية الأوروبية التي أنتجتها هيمنة البرجوازية الأوروبية في العصر الحديث، ولتحليات هذه المركزية في السلوك الأوروبى «الاستعماري» وفى الأفكار والروى. ومنها بصفة خاصة مفهومى الضونية والبلدية الثابتة. صحيح أن هذه الرؤية النقدية هى فى النهاية رؤية أوروبية، وراثية عن الملائق انراهن الذى يربيشه المثقف الأوروبى المخلف من مواجهة تطور الرأسمالية والتكولوجيا، لكن استفادتنا منها فى تأسيس نقد جذرى للتفكر النقدي الحديث، الأوروبى

والعربي، يمكن أن تكون إستفادة ضخمة ومؤثرة.

ومع هذه التحفيزية هناك ازدهار حقيقي لما يمكن أن نسعيه النقد الإحصائي الشامل، الذي يتجاوز الخلافات القديمة بين المدارس الشكلية والماركسية، ليقدم فهماً لاجتماعياً شاملاً للنس الأدبي، مستفيداً من الإجازات العلمية في مختلف العلوم، وخاصة في علوم المعلومات والسياسيات، وعلم النفس والرياضيات والفيزياء. وهذا التطور من أكثر التطورات العلمية فائدة لنا في النقد العربي المعاصر الذي يعيش حالة شتات بفعل الحرص على متابعة الموضوعات النقدية دون إدراكه للسلك الجامع الذي يربطها بعضها البعض. ونحن في الحقيقة أفرج مانكون - لتحقيق الوظائف النقدية التي سبقت الإشارة إليها - إلى تطوير منهجنا الاجتماعي، والاجتماعي بصفة خاصة، وإغناقه بهذه العلوم بما يسمح له بفهم أعمق للتراث الأدبي المحقق أو الكامن في أعمالنا.

ويتصل بهذا التطور الاتجاه الجديد الذي يساهم فيه بقوة نقاد من جنوب شرق آسيا، تحت مسمى «مايوست» «مايوست الكولونيالية» Post Colonialism، حيث يتم التركيز على الآثار الاستعمارية التي تخللت في أعمال سواء في المستعمرات السابقة أو في أدب المستعمر نفسه. ونصاونه في هذا علوم التاريخ والأنثروبولوجيا وعلم النفس، وغيرها.

هذه أمثلة للتيارات النقدية التي نحتاج إلى التواصل معها، من مطلق الوعى المشار إليه سابقاً بالخصوصية والاحتياجات، للكونين مايوست أن نسعيه جهة نقدية عالمية قادرة على مواجهة تيار الاستلاب والهيمنة في اللاظام العالمي الجديد ■

المواهب:

(1) فؤاد نهرا، نظريات في لراسمالية العالمية، مجلة الطريق، بيروت، يوليو 1997 ص 171.

(2) راجع دراسنا: التهمية الأدبية في النقد العربي الحديث، مجلة أدب ونقد، القاهرة، أبريل 1996.

(3) راجع كتابنا: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرق غيات، القاهرة، 1993.

قراءة لإصدارات المهرجان التجريبي التاسع إبراهيم الحسيني عثمان

وإخراجاً، ونقداً أيضاً وهذه الكتب هي: كتابات المسرح في ألمانيا ومسرح الآخر، التجريب في مسرح المرأة، المسرح النسوي، الدراما الأمريكية الحديثة «قراءة نسوية»، نصوص من مسرح المرأة في بريطانيا، قللتحدث عن المرأة بالحركة للنسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة، نصوص من مسرح المرأة في الولايات المتحدة الأمريكية، وأخيراً كتابات المسرح السوداوات في أمريكا..

وسعرض لأهم هذه الكتب ولنبدا بكتاب «كتابات المسرح في ألمانيا ومسرح الآخر» والذي ألفته هيلجا كرافت وترجمته د. فوزية حسن..

ينقسم الكتاب إلى 4 فصول تناولت فيها الكاتبة حيويا الكتابات المسرحيات ابتداء من كاتبة عاشت في القرن العاشر في ألمانيا. وهي أول كاتبة ألمانية - تسمى فون جاندريس هايم.

وتتناول المؤلفة في الفصل الأول الكاتبة كارولين فريدريكا نويسر رائدة المسرح الوطني، ثم تنتقل إلى الكاتبة ليزا أنجلوندا جوتفريد ونلد لها فصلاً كاملاً تنظم فيه عن إنجازاتها وتعرض لرحلة العذاب التي عانت منها تلك الكاتبة من جراء تصرفات زوجها الأديب والفيلسوف «جونثيد» ومعاملة السونة لها.

ثم تتحدث بعد ذلك عن ألسيرة الكاتبة شارلوت فون شافين والتي ربطتها علاقة مع الشاعر جوت، وتتناول المؤلفة لماذا لم تكتب شارلوت أثناء علاقتها به جوت؟ هل تفرغت له أم شعرت بضالة موهبتها تجاه موهبة اللغة؟.

ثم تتناول حياة كارولين فون رودى، والتي لم تمش طويلاً بعد تسميتها حب. للواضح أنها كانت من طرف واحد. لذلك قررت أن تدهي حياة الألم والإحباط وقررت الانتحار.

ثم نجد المؤلفة تشير في مواضع كثيرة إلى هؤلاء الكاتبات اللاتي أسقطن من ذاكرة التاريخ ولا يعلم منهن أحد شيئاً رغم أن

في كل عام تسقط امرأة.. تهلرا الأرواح إليها، فتفاسمها، ويتنشر في الأرض أريجها، فتختصر، وتبهى نفسها لاستبابت فرع جديد أقوى وأكبر، وسطيع كل حائل أن يقدم بظلاله ماندا ساقية في براح تراث الماضي فيما تتطلع عليه إلى شجرة ثقافات العالم..

مع كل دورة من دورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي تنهمر إصدارات المهرجان بكل أنواع الاختلافات المسرحية من شتى بقاع العرض فتعترف من خلالها على أحدث التيارات الفكرية والمسرحية المعاصرة، وهو عبء كبير يضطلع به مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون..

ولقد صدر هذا العام ستة عشر كتاباً جديداً، ليكتمل عدد الكتب هذا العام وخلال ثمانية دورات سابقة ستة وثمانون كتاباً تحير بحق ثروة لا تقدر بثمن، ويمكن أن تقسم إصدارات هذا العام قسمين أساسيين:

القسم الأول: يشتمل على كتب تدور كلها حول المسرح النسوي، كتابية، وبغليلاً،

بعضهن أنتج ما يزيد على 100 مسرحية، وتقرر المؤلفة أن هذا ليس نسياناً وإنما تجاهل عمد، ومبدع من قبل الرجال «فمارتن لورث» كان عبداً للمرأة وتعتمد إخفاء الأعمال النسائية التي وقعت تحت يده وجرم على المرأة الخروج الحياة مما جعل بعض النساء يكتبن بأسماء مستعارة رعوطن على أنهن من المؤلفين الرجال، وهذا شكل من أشكال القهر والظلم الواقع على المرأة والتي تدعو المؤلفة إلى درسه ومحاولة اكتشاف هؤلاء الكاتبات لإعطائهن حقهن من الظلم والتقدير..

والكتاب الثاني «التجريب في مسرح المرأة» أسسته سوزان باسيت، وترجمته د. سعد فراج، والكتاب محاولة نسائية أخرى تحاول فيه المرأة تأكيد ذاتها والبحث عن هويتها كمبدعة، فهو يناقش إحدى التجارب المسرحية العنيفة في إقامة مشروع مسرحي خاص بمسرح المرأة، ويرد الكتاب آراء كثير من الفئات العاملات في مجال المسرح النسوي، فجد الإنجليزية «ميشيلين واندر» تقسم تجربة المرأة في المسرح الإنجليزي لثلاث مراحل الأولى مسرح الفشار والثانية مسرح التطور والثالثة لم تمنع لها إسماً ولكنها تحددها بالفترة 1980-771م، ونجد الأمريكية «روينا سكلز» تقر أن مسرح المرأة في بداياته كان مخيفاً ومفرطاً في بساطته، وكان في مضمونه محاولة للتف الانتباه ناحية حقوق ومطالبات المرأة..

ثم يفرّد الكتاب مساحة كبيرة للحديث عن مهرجان ماجندالينا المسرحي والذي أقيم في أغسطس 1986م وهو أول مهرجان دولي للمسرح التجريبي للمرأة، ويمكن أن

تمايز فيه بين مرحلتين: الأولى استمرت أسبوعاً واشترك فيها حوالي 150 فرداً في الورش الفنية للخروج بالمعرض بعدها والمرحلة الثانية وكانت بإعاشة 38 سيدة مما يتباين طرق تدريباتهن وأفكارهن ليخرجن بعد ذلك بالمعرض الفني الذي ظهر منهراً.. لم يهتم الكتاب مناقشته حول هذه التجربة النسوية بأراء ومناهج خمس وثلاثين فنانة ما بين كاتبة ومصممة ومخرجة وممثلة اشتركن في المهرجان ليؤسس بذلك شكلاً وملصقاً لمسرح المرأة ومدى ما يمكن أن يصل إليه من تجريب في المستقبل..

والكتاب الثالث «المسرح للنسوي» تأليف هيلين كيمار وترجمة د. ملى سلام وتناول فيه المؤلفة أن تعرف بأهم الكاتبات في أمريكا وإنجلترا أمثال «تيرى ميجان»، «كاريل تشرشل»، و«باجمين»، وغيرهن من كاتبات النصف الثاني من القرن العشرين..

ولا تكفي المؤلفة بالرصد والتعريف والتحليل وإنما تتجاوز ذلك إلى محاولة ربط الدراما النسوية بالفلفية التاريخية لنشأتها، وكذا الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي ولكت تطورها، وعبر فصول للكتاب الثمانية ترصد لتؤلفه نقاط الاشتباك والافتراق في توجهات هؤلاء الكاتبات، وتتوصل إلى نتيجة مؤداه «أن الدراما النسوية مهما اختلفت أشكالها وتوعدت تشترك في خاصيتين أساسيتين هما: معالجة الأمور الشخصية باعتبارها أموراً سياسية، ورفض القالب الدرامي الأرسطي التقليدي وريضة العالم التي أنتجته، وبثني مبدأ التحول على مستوى التشكيل الفني والرسالة.

ولا تغفل الكاتبة رصد تأثير الفيارات المسرحية التجريبية في القرن العشرين على الدراما النسوية، وتشير إلى أسلوب العمل الجماعي الذي سائد العديد من الكاتبات للمميزات كما أنتج عدداً كبيراً من النصوص المؤلفة بصورة جماعية، ويعتبر الكتاب أول دراسة منهجية للمسرح للنسوي رغم أنه يعود في تأليفه إلى عام 1984م إلا أنه مازال رائدكفي هذه الدوعية من الدراسات.

والكتاب الرابع «الدراما الأمريكية الحديثة» قراءة نسوية، تحرير جون شلورن وترجمة سامح فكرى..

في هذا الكتاب وعبر ثلاثة عشر مقالاً تقديراً تحاول بعض الكاتبات/ الناقدات أن تعيد قراءة التراث الأدبي من منظور أنثوي لبعض الكتاب أمثال بوجين أونيل، آرثر ميللر، تكتسي وإيامز، سام شوبارد وإدوارد آلبى، وعبر هذه القراءة تتضح عدّة مفاهيم تحاول معظمها أن تدور وتعيد اكتشاف صورة المرأة في أعمال هؤلاء الكتاب وهل هي فاعلة أو مسلوطة الإرادة، ومن بين هذه المفاهيم «القراءة الأنثوية» أو التأويل من خلال مفهوم الهوية- الجنسية أي مجموعة الصفات والسمات الثقافية السلوكية والاجتماعية التي تعكسها السمات البيولوجية لدى كل من الجنسين.

وهذه القراءة تتيح للعمل الأدبي إعادة قصوره بشكل عصري جديد طبقاً لما يمليه الدور الجنسي الاجتماعي- الثقافي الذي يفرضه للتكوين البيولوجي وهي بهذا أيضاً نافذة على ذات المرأة/ القارئة.

والكتاب ينقسم إلى خمسة أقسام تضم ثلاثة عشر مقالاً ترتب حسب المؤلف المسرحي الذي تتالع كتاباته، وقد خصص المحرر جون شلورن من 2 إلى 4 مقالات لكل مؤلف..

وفي القسم الأول يعالج المحرر الكتابات النقدية لأعمال بوجين أونيل فجدد «أن قورش» في مقالها «وجسن الكمال» نموذج سليل حد أونيل، ترى أن النسمة المعمارية السائدة في كتابات أونيل تتمثل في وجود شخصية نسائية غير مستقرة وإن كانت تمثل أيضاً محوراً بنائياً تتوزع من حوله السرديات التكرورية المتصارعة أما سوزان بير في مقالها «نساء أونيل الشبهات»، فتستبعد تلك الدعائيات التي تدعى في أونيل عبداً للمرأة، وتقول بأن أعماله تكس ما تسميه الهرم بالوعي النسوي... إلخ.

وفي القسم الثاني.. نجد المناقشة حول أعمال الكتاب «آرثر ميللر» فجدد «جاني

أوسن، تشير إلى الكيفية التي يتم بها تمثيل النساء باعتبارهن أشياء للمقايسة وهو ما من شأنه أن يستبعدن من دائرة الذات الفاعلة في المسرحية، وفي بهذا نرى أن مسرحية «ولما بالغ متجول» حجر عثرة أمام منح التجربة النسائية حضورها في الدراما العادية.

وترى إيسكا آلتر أن «مولار» يستدعي نسفاً مفصلاً من السلطة النسوية ومستخلصاً من نماذج أسلمية افتراضية تعبر عن أنماط عامة من السلوك الإنساني.

وفي القسم الثالث.. تناول «إنكا فلاسو بولوس» في تقديمها لأعمال «نكيسي وناومز» أن تجمع بين التطبيقات الأدبية لنظم الأندريولوجيا والمهجين التفتيكي والنسوي وذلك بغية إعادة قراءة مسرحية «عربة اسمها الرغبة» فتشير إلى عدم كفاية المعايير النقدية التي تناوشت المسرحية من وجهة نظر أخلاقية أو بالتركيز على المنابع الفكرية وحدها..

وفي القسم الرابع.. ترى «ميكي بيرلمان» أن إعادة قراءة «الهي» من وجهة نظر نسوية معاصرة تكشف عن رؤية حاققة وخفية تظهر في عروالها الدرامية المعادية للمرأة، وتثبت رؤيتها هذه بالتطبيق على مسرحيته «قصة حديقة الحيوان»، أما «نعمى كون كوبر» فنخلص من قراءتها لمسرحية «تاين إليس» إلى أن موضوعها مزاج و«رغم أنه يقدم في إطار مسألة الهوية النسائية فإننا لا نستطيع الوصول إلى معنى محدد وقاطع للدلالة.

وفي القسم الخامس والأخير نجد مقاليتين تعلقان على بعض أعمال سام شوبارد أحدهما ل«ليندا هارت» تحلل فيه مسرحية «حمقى لأجل الحب» وتبين فيه التناقض الحادث بين الصورة العامة لتشيارد والأدوار الدرامية التي يبدعها ويؤديها، كما تسلّم بوجود وعي مثام في مسرحياته بالعلاقة بين اختلال النظام الذي يحدثه الذكر/كالمف وكسلا من السيطرة السلطوية والأبوية، وتجد في المقال الثاني «ريزماري بانك» قراءة المسرحية ذاتها وتصل لنتائج مختلفة عبر تحليلها ورؤيتها الخاصة..

أخيراً.. إن مقالات هذه الكاتبات هي نوع من الكتابة للنسوية وتكتب فيها النساء أنفسهن عبر تصوراتهن المختلفة لصور النساء الأخريات في الأعمال الدرامية للذكورية للكتابة.

والكتاب الخامس «تلتحدث عن المرأة» والسابع «نصوص من مسرح المرأة في بريطانيا» والسابع «نصوص من مسرح المرأة في الولايات المتحدة الأمريكية 7 نصوص» كلها عبارة عن نصوص مسرحية نسائية كتصاوير على كتابات المرأة في مجال المسرح، ويورد كل كتاب مهمتها تصريف بالمرأة للكتابة وبمنهجها في الكتابة وبالتصاوير التي تشهدها..

كما نجد الكتاب الثامن «كاتبات المسرح السوداوات في الولايات المتحدة الأمريكية» والذي ألفه «برون چر بلووي» وترجمته إيمان حجازي يتناول ثلاثة موضوعات رئيسية هي الأول: عبارة عن رؤية تاريخية لكتابات المسرح السود في القرن العشرين والثاني: تحليل وتقديم أعمال ثلاثة من الكاتبات هن «تشارلدر» و«الرين هانزيري» و«توراكشاج» و«هن من أمه كتابات مسرح السود والثالث: تناول البناء الدرامي والنقد العام للمسرح بأسلوب ومنهج موضوعي مع التأكيد على مسرح السود بصفة خاصة..

والكتاب الأخير «التابع» في هذا القسم هو «الحركة للنسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة» تأليف جانيث براون وترجمته تامر عبدالوهاب.

وفي هذا الكتاب تطرح المؤلفة سؤالاً هو «هل لنا أن نزع من المسرحيات التي تصحور أحداثها حول شخصيات نسائية أو التي تصور كفاح المرأة بغية نيل حريتها واستقلالها قد خلقت شكلاً جديداً من أشكال الدراما/ شكلاً قائماً يمكن طرحها ما يطلق عليه «المذهب النسوي» الذي أخذ موقعه على ساحتي الأدب والنقد؟

وعبر صفحات الكتاب تناول المؤلفة أن تجيب على هذا السؤال فتتناول العديد من المسرحيات التي تركز على المرأة وتحللها

تحليلاً نصياً دقيقاً آمل أن تصل إلى أدلة تثبت وجود بناء درامي خاص بالنساء، وكذلك وجود عرض بلاغي نسوي مميز قد تشرق فيه تلك المسرحيات التي تضمنها دفناً كتابتها..

واعتمدت «جانيث براون» على نظام «بهرار» في تناول العائلات في النص الدرامي من خلال خمسة عناصر رئيسية هي: الفاعل، والفاعل، والفعلة، والمشهد، والغرض، هذه الخمسة تعمل كوسيلة تحليل لمعطى الفعل الرمزي حيث يتم أولاً تحديد هذه العناصر الخمسة في العمل بعدما تتبين العلاقات التي تربط بين هذه العناصر، ومن خلال هذا الإجراء يتحدد أيها الأكثر كشفاً عن نمط الفعل الرمزي، ويقف للتحريف الذي ساقته «الدراما النسائية» فالمرأة هي الفاعل، والفاعل هو السمي وراء تحقيق الاستقلالية، والمشهد هو المجتمع الأبوي، والعلاقة بين هذه العناصر الثلاثة تكشف نمط الفعل الرمزي السائد في الدراما..

.....

والقسم الثاني من هذه الكتب.. يتكبن من سبعة كتب تتناول كثير من المذاهب والنظريات للمسرحية بالتقديم والتحليل في بلاد مختلفة من العالم وهذه الكتب هي: «ما بعد العداية والفنون الأدائية» سياسات الأداء المسرحي، «سيرة المسرح ج 2» المسرح الأسباني المعاصر، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، ملهج أوجرستو بوال في المسرح..

للكتاب الأول «ما بعد العداية والفنون الأدائية» تأليف نك كاي وترجمته د. نهاد صليحة يقدم محاولة جادة ومتعمقة لدراسة وتحسين مفهوم ما بعد العداية وما يكتنفه من تناقضات وإشكاليات في ضوء التعريفات النقدية السابقة له، وفي ضوء الممارسات الفنية المختلفة التي أدرجها النقاد والفنانون تحت مظلة سواء في مجال العارة أو الفنون التشكيلية على أنواعها أو الرقص أو السرد أو الموسيقى أو العروض المسرحية، فالكتاب يتبنى عن عمد أسلوب عمل يلتزم بغرض محدد يلخص في عرض ومناقشة النقدية

المهرجان التجريبي التاسع

المختلفة لأن ما بعد الحداثة، ولتحديات الحداثة القراءات وذلك بهدف رصد وتلمس ملامح مسلة من حالات التمزق التي أدت بها ما بعد الحداثة، ويطلق الكتاب في بحثه هذا من تمرّج: أسلوب ما بعد الحداثة، الذي صاغه الفيلسوف الألماني هابتمان، أخذنا في اعتباره كل الصراعات التي فجرها هذا النموذج وحالات الاستبعاد التي فرضها..

وهذه لأدراصة تسعى إلى إلقاء رصد وتبريف سياسات وأشكال للزعزعة والتفويض التي أدت بها ما بعد الحداثة في مجال المسرح وللظنون المسرحية، وتركز الدراسة على فئتين العرض للحدوث والمعاصرة في أمريكا الشمالية مع وضع الحدود التي تسمح برصد أكثر فعالية للتأثيرات المتبدلة بين العروض المختلفة والملاحم المشتركة بينها، وذلك في إطار القرارات النقدية المختلفة التي رصدت وقننت أشكال ما بعد الحداثة.

ويهيئ الكتاب دراسته التي تقع في ستة فصول بعد المقدمة بخاتمة يتناول فيها الجهد السياسي لفن الحداثة منذ أن تلمسهم بالعدمية واللامبالاة..

والكتاب الثاني «سياسات الأداء المسرحي» تأليف بازيكود شو وأُرجمة د. محمد الزباط ويعالج للكتاب قضايا هامة تتعلق بأهداف الأداء المسرحي وذلك بدراسة مسرح المجتمع والمسرح البديل في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وهو ي طرح نظرية أداء ذات اتجاه أبولوني، و يبحث في التدخل الثقافي بين فئات المجتمع وأدله، وهذا يلقى الضوء على الأداء المسرحي الراديكالي وآثاره السلبية والاجتماعية.

ويمكن تقسيم فصول الكتاب السبعة إلى جزئين رئيسيين يشمل الجزء الأول الفصل الأول والثاني والثالث حيث يتناول وي طرح المؤلف أسئلة وقضايا تحصل اتصالاً مباشراً بكل السلسلة الخاصة بالتمزقات والمعاصرات المسرحية الراديكالية، وخاصة للمسرح البديل والمسرح الاجتماعي للبريطاني ثم يفسر ويشرح إطاراً نظرياً ذهنياً للمجاذلات والمحاورات اللاحقة فهو يقدم - وعلى صورة تخطيط تأملی مجمل - الوسائل والطرق التي عن طريقها تزدهر وتزيد ظروف وأحوال فن الأداء - وخاصة في المسرح الاجتماعي والبديل وتضاعف من فعاليتها السياسية والاجتماعية والثقافية الكاتمة.

ومن خلال دراسة كيفية التلقي والاستقبال النقدي له يبحث المؤلف ويصتقص الأسباب باحثاً وراء الطبيعة في المسرح البديل والاجتماعي.. ويختتم الجزء الأخير من هذا القسم بفصلات وسيمات للمسرح البديل الأول ويقدم تاريخاً تخطيطياً منهجياً مختصراً للحركة مقسمة لقطاعات فيما بين 1960م - 1990م.

وفي الجزء الثاني ويشمل بقية للكتاب يبحث المؤلف في الصلات والروابط بين فئتين الأداء في المسرح الاجتماعي ذي الشخصية الفردية المتميزة وبين النماذج في حركة المسرح المتغير/ البديل ورؤى التاريخ الثقافي الاجتماعي السياسي العرض في بريطانيا في فترة ما بعد الحرب...

والكتاب الثالث «سحرة المسرح ج، 2» تأليف بيريند زوخر وترجمة د. حامد أحمد غانم.. في هذا الجزء الأول يتناول المؤلف العديد من مخزجي المسرح الألماني المعاصر ملقياً الضوء على مناهجهم الإخراجية وطرائق عملهم.. وفي هذا الجزء يقدم المؤلف أربعين مله من خلال عرض للقطعات شخصية إلى حد ما من فئتين الوقت ذاته مقالات متخصصة في فن التمثيل المسرحي، ويعتبر هذا الكتاب علامة على ذلك مرجعاً هاماً يحوي تحليلاً واقعياً لفكر كل مخرج حول فن الأداء المسرحي.. ومن الأسماء التي تناولها الكتاب «أنجريد أندريه،

مارين نيرات، سيب بيريشلر، رولف بويزن، ترواجوت بوره، زيبلاكاترونيكا، كوبرسن ديت.. وغيرهم من أهم مخزجي المسرح الألماني المعاصر..

والكتاب الرابع «المسرح الأسباني المعاصر» تحرير أندريس آموروس ترجمة د. سمير متولي، ويحتوي الكتاب على نصوص للقاءات والمناقشات التي جرت في مؤسسة خزان مارسن بمدرج خلال شهر يناير 1976 م والتي جرت في إطار حلقة المسرح الإسباني المعاصر، وإلى جانب ذلك تم إدماج نصوص النقد الأدبي التي أنقأها كل من بويرو بايبيجو ولا ريو أومو في إطار حلقة الأدب الحي، التي نظمها نفس المؤسسة وذلك نظراً لتشابه المادة مع موضوع الكتاب، وقد قام ثلاثة أشخاص من كل تخصص بالحدث عن المسرح المعاصر على مدى أسبوع كامل: النقاد والفنانون، والممثلون والمخرجون..

وقد قام أندريس أموروس للنقاد المسرحي ومدير الأنشطة الثقافية بمؤسسة خزان مارسن بمسؤولية إدارة الحلقة وكذلك إدارة المحاورات، واستطاع أن يجمع كل هذا بين فئتين هذا الكتاب الذي يعبر عن نبض الواقع المسرحي في أسبانيا في هذا الوقت ومن بين المشاركين في هذا الكتاب من النقاد لوثيانو جاريثا لورينزو، خوسيه موليون، ومن المؤلفين أنطونيو جالا، وبويرو بايبيجو ومن الممثلين ماري فرناندا دي أركون، پتاساينث، ومن المخرجين ميجيل ناروس، إنخل فاسويو.. وغيرهم من رجالات المسرح الإسباني المعاصر..

والكتاب الخامس «مسرح الشارع والمسارح المفتوحة» تأليف: بيم ميوسون وترجمة: حسين البدرى..

والكتاب يعرض إلى العديد من الأشكال المسرحية الجديدة والتي يتم تهريرها، بالإضافة إلى الكثير من العلاقات الجديدة التي يسعى رجالات المسرح إلى تكوينها، ويتم ذلك في إطار محاولة صياغة بعض المفاهيم الخاصة بمسرح الشارع من خلال التركيز على عدّة محاور أهمها على الإطلاق

أن الكتاب يقدم بوصف وإيضاح الأنماط المختلفة لهذا النوع من العمل المسرحي دون الغوص في تفاصيل تتناول بالشرح والدراسة مجموعة قليلة من الفرق المسرحية، تلك الأنماط يتم وضعها في سياقها التاريخي في محاولة لتصنيف تلك الفرق المسرحية كل حسب الدوافع التي يعمل من خلالها..

كل ذلك من خلال ثلاثة محاور رئيسية يعتمد أولها على عمل علاقات مع الماضي والحاضر لتعرف على أي أرض يقف مسرح اليوم وتأتيها ضرورة اقتصاد الكتاب على المسرح المفتوح في حد ذاته حيث أن هناك العديد من أشكال المسرح المفتوح. وثالثها تناول الكتاب بالشرح والتحليل والتعليق فرق المحترفين فقط بالإضافة إلى أولئك الفنانين الذين استطاعوا تطوير المسرح المفتوح والعمل به منذ سنوات طويلة ممتت، ويخدم الكتاب أجزائه الأربعة بنظرة تأملية لما يمكن أن يكون عليه مستقبل هذا النوع من المسرح.

والكتاب السادس «العاب للممثلين وغير الممثلين» تأليف: أوجستو بوال وترجمه من الإنجليزية الحسين على يحيى..

والكتاب يتناول ثلاثة أشكال رئيسية من «مسرح المتهورين» هي مسرح الصورة.. وهو عبارة عن سلسلة من التصرينات والألعاب تصمم لكشف عن حقائق هذا المجتمع أو ذلك ودعائم هذه الثقافة أو تلك دون اللجوء للحوار فالاعتماد الأساسي هنا

على الخطاب المسرحي/ المرئي.. فالصورة القدرة على رسم آلاف الكلمات.

المسرح المخفي وهو مسرح عام يدخل فيه الجمهور كشركيين في الحديث دون أن يدركوا ذلك فالمشاركين هنا هم المشاهدون المثلون. وفي هذا النوع يتدرب الممثلون على مشهد ما ثم يعرضونه في مكان عام مما يثير ردود فعل متباينة عند الناس وهو ما من شأنه أن يخلطهم في اللعبة..

مسرح المتحدى عبارة عن مباراة مسرحية يعرض من خلالها مشكلة مادون الانتهاء إلى حل بعينه ويصبح على الشاهدين / الممثلين أن يتخذوا الحلول المناسبة، وكما يمثل الحل فالمفتوح هو الآخر يمثلك حلاً آخر بنفس قدر الاحتمال..

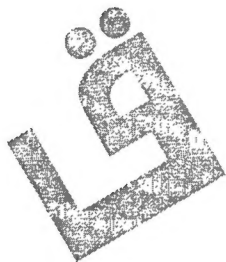
ويحاول بوال أن يضع تفسيرات مختلفة لكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة وإعطاء مجموعة كبيرة ومتنوعة من التدرجات والتحديات التي تناسبه، وموضحاً أن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل فيما بينها واختياراً لها منها يعتمد فقط على الموقف الذي يصوره والهدف الذي يطلع إلى بلوغه..

والكتاب السابع والأخير في سلسلة إصدارات هذا العام هو «منهج أوجستو في المسرح» تأليف: أوجستو بوال وترجمه نورا أمين..

وفي هذا الكتاب يسرد بالشرح والتحليل أوجستو بوال منهجه المسرحي نظرياً وعملياً، فيوضح أن هذا المنهج جاء ليطرح أسئلة أساسية مسرحية مكملة تتوزع بين الاجتماعية والسياسية والنفسية وهي ما يصعب أن نجتمع في منهج واحد، فيحاول يتعامل مع العرض المسرحي بوصفه ظاهرة إنسانية قبل أن يكون ظاهرة فنية/ درامية، ومن ثم فالجميع يشارك لديه في العملية المسرحية التي لا تقوم على نص أو على رؤية مسرحية بقدر ما تقوم على مسرحية لحياة أولئك المشاركين وإشكالاتهم ومعارفهم النفسية، الاجتماعية، السياسية، وهذا المنهج يؤكد قدرة المسرح على العلاج النفسي بالمقارنة لما وصل إليه بوال من نتائج عبر دراسته في هذا الكتاب وعبر رحلاته وعروضه وتجاربه الكثيرة والمتنوعة والتي طاف بها في مختلف بلدان العالم..

... ويعد .. فليس منقذ سوى عرض بسيط وموجز جداً لسبعة عشر كتاباً تناولت فنون المسرح المختلفة.. فلم يكن بوسعنا الشعب، أو التحليل، أو المناقشة لما ورد في هذه الكتب من رؤى وفلسفات، ولكنها محاولة مختصرة تدور أهم ماورد في هذه الكتب، وليس في هذا إخلالاً بمضمونها بقدر ما هو تأكيد لحضورها في واقع الدماغ المسرحية المصرية والتي نأمل أن تستفيد منها، ومن سابقها، ومن لاحقها.. إن شاء الله.. في الأعوام القادمة. ■





الغلاف الأخير:

نجيب محفوظ

بريشة الفنان: جورج الهمجورى

